Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca ("Sapienza Università di Roma"), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell'Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettrice: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VI, fasc. 2 (32), 25 aprile 2020

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Una guerra non dichiarata che semina vittime e impoverisce l'intero sistema planetario, di Domenico Panetta……...…….….. p. 11

«Diacritica» in Classe A!, di Maria Panetta…….….. p. 15

Letture critiche……. p. 17

L'autobiografia nella Vita nova *di Dante*, di Marco Pacioni……...……..……..…. p. 19

Abstract: *There have been done several tries to define the "genre" of Dante's* Vita nova*. Yet, the "booklet" resists to the possibility to be precisely defined. Perhaps, its hybrid characteristic may be showed through the consideration of the form of autobiography. The relation between the self-writing (the construction of a work through the re-utilization and re-adaptation of author's previous writings), the diverse communicative forms that contribute to the making of the* Vita nova*, and the relation that this work establishes with the working progress of all Dante's work. This article inquires the textual and extra-textual role that the writing of the self assumes in* Vita Nova*. How the "booklet" reacts to the previous forms of lyrical poetry (texts and macro-texts of Romance lyrical poetry) and how* Vita nova *influences Petrarch's* Rerum vulgarium fragmenta *– both in terms of continuity and contrast with the "booklet".*

Appunti sulla satira nel Ragionamento sovra de l'asino *di Giovan Battista Pino*, di Matteo Bosisio……...……..……..…. p. 47

Abstract: *The essay analyzes the satirical parts that concern Giovan Battista Pino's* Ragionamento sovra de l'asino*. The treaty denounces the injustices committed by the Spanish authorities in the Kingdom of Naples (1547-1548). The writer through the satire gives an universal breath to his work, aimed to establish an intimate dialogue with the public.*

Il disinganno copernicano: sull'antropologia materialistica di Giacomo Leopardi, di Nunzio Allocca…….……. p. 61

Abstract: *The aim of this contribution is to consider some aspects of Leopardi's radical materialism. Special attention is paid to his idea of 'Modern', both as an historical category and an anthropological one, linked to the Copernican anti-anthropocentric revolution. According to Leopardi, not only Modern astronomy altered our picture of the universe, it also transformed the perception of human nature. In the* Zibaldone di

pensieri, *famous philosophical diaries written between 1817 and 1832 while not published until 1898, as well as in the* Operette morali *(1824-1832), Leopardi formulated his own responses to the radically altered post-Copernican worldview, having brought a collapse of meaning for the human being and his status in the cosmos. Leopardi proposed a materialist "ultraphilosophy", with the ability to overcome the negative effects of the modern civilization, mixing Promethean advances with fideism and spiritualism.*

«Il rimorso di essermi salvato solo tra i miei». Benedetto Croce e l'immanenza della morte, di Alfonso Musci..……..…. p. 81

Abstract: *The article explores the relationship between domestic and mild anxiety of Croce and neurotic and preparatory of Freud. At its origins the familiar and natural trauma of the earthquake of 1883. The immanence of death and its removal make Croce a key witness to the "survival" complex. This article delves into the connection between anxiety and survival and outlines a politics of memory and history that continuously measures itself with the possibility of the end of the world.*

Poesia e nichilismo nell'ultimo Luzi, di Alberto Luciano……..…. p. 107

Abstract: *The paper offers an interpretation of Luzi's latest works, focusing on nihilism and the metalinguistic characterization of the lyrycal subject.*

Nello specchio di Bei Dao c'è l'esilio. Alienazione del soggetto e attraversamenti memoriali nell'antologia poetica Speranza fredda, di Sebastiano Triulzi…….. p. 120

Abstract: *In this essay are analyzed the reasons why in the Bei Dao's poems are so common an object as the mirror and all the elements – such as windows, Doubles, reflective surfaces, doors, abysses, shadows, empty* etc. *– which are in various ways part of semantic field of the mirror. This way of seeing represents the alienation's condition of the "I" of the poem, his radical, original exile compared to memory, love, language, images of himself, of the other, of the homeland.*

Storia dell'editoria..……..……..... p. 135

Un panorama dell'editoria napoletana: luoghi storici, librai ed editori, di Vittoria Russo……..……..…… p. 137

Abstract: *The present essay deals with the Neapolitan publishing scene, with a particular reference to the role of mediation played by cultural publishers, those most attentive to the circulation of contents with a certain depth. Of great interest is the «book topography», inserted with the intention of showing how places become the key to an historical and symbolic reconstruction of Neapolitan publishing itself. The topography is followed by an historical introduction to the birth and development of publishing in Naples, with particular attention to the professional activity of some publishing personalities, who have made their vocation a profession.*

Breve storia del catalogo di mostra d'arte temporanea: dall'opuscolo al volume scientifico, di Alice Ghilardotti……..….. p. 163

Abstract: *It is a story that varies over the centuries, it begins as a small guide to assist in viewing the exhibition, it evolves as a memory after the exhibition and, in this capacity, it will assume over the centuries different types, both in content and format, up to the current forms popular, didactic, scientific. Its iconographic form and study tool consolidated in the second half of the twentieth century.*

Nel mondo grafico di Einaudi e Mondadori, di Silvia Prastaro…….….. p. 169

Abstract: *The following paper compares two graphic-publishing projects belonging to two of the most important publishing house in the Italian literary panorama: Einaudi and Mondadori. Both born in the Twentieth century, Mondadori and Einaudi shared the same passion for the book as an object of great cultural value. For this reason, each publishing house established an empire of inestimable entity by mantaining its editorial brand but, at the same time, by spreading knowledge through the book. Combined by the same love towards this object, they have highlighted all its parts in an entirely original and personal manner making both the Einaudi book and the Mondadori book a real status symbol.*

Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori*: un'originale esperienza didattico-editoriale sulla soglia della "civiltà delle macchine"*, di Luigi Beneduci……..……. p. 178

Abstract: *The book* Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori, *by B. Russo, tells a modern fable: the story of the pupils from a small mountain town in Veneto, which in the 1950s, under the guide of their teacher Gianni Faè and the collaboration of the Lucan poet-engineer Leonardo Sinisgalli, published an original school magazine, engraved, printed and illustrated by their own hands. The didactic experiment was very innovative and had great resonance in journals specialized in pedagogy. The students also printed famous poems of the greatest poets of their time (Montale, Ungaretti, Saba, Quasimodo and Sinisgalli), illustrated with artistic engravings that were original "drawn comments". The experience was realized in a poor region of Northern Italy, similar to the archaic Lucania; children represented in their engravings the simple technological tools they saw in their village, testifying how Italy was beginning its own "Civilization of Machines".*

La diffusione della cultura lusofona nel panorama editoriale italiano: Edizioni dell'Urogallo, La Nuova Frontiera, Tuga edizioni, Vittoria Iguazu Editora, Voland Edizioni, di Rachele Ricci……...…... p. 188

Abstract: *This research work was born with the aim to investigate about the current impact of the cultures and the literatures of Portuguese-speaking countries within the vast and complex Italian publishing panorama. Although the Portuguese language is one of the most spoken in the world, it does not seem to be perceived as a global language; consequently, literatures from the Portuguese-speaking world, especially when compared with other foreign literatures, are often relegated to a marginal publishing market, both at a national and global level. Through the study of the catalogs of five independent small and medium-sized Italian publishing houses (Edizioni dell'Urogallo, La Nuova Frontiera, Tuga Edizioni, Vittoria Iguazu Editora and Voland Edizioni) – selected for this research since they are all dedicated to the translation of texts originally written in Portuguese – and through a careful analysis of the refined editorial choices made by the aforementioned publishers, an attempt was made to take stock of the situation on what is published in Italy. These five Italian publishing houses, mostly born with the desire to fill the large market spaces left vacant by the large-sized publishers, are now contributing, thanks to the implementation of valid cultural projects, to form a new Italian canon of the literatures of Portuguese-speaking countries.*

Intervista a Marco Bucaioni, editore di Edizioni dell'Urogallo (27 febbraio 2020), di Rachele Ricci……... p. 219

Intervista a Giacomo Falconi, traduttore (17 febbraio 2020), di Rachele Ricci…….…… p. 227

Intervista a Roberto Francavilla, traduttore e professore all'Università di Genova (2 febbraio 2020), di Rachele Ricci…….……...…….. p. 232

Intervista a Gianluca Galletti, editore di Tuga edizioni (4 novembre 2019), di Rachele Ricci…… p. 235

Intervista a Riccardo Greco, editore di Vittoria Iguazu Editora (31 gennaio 2020), di Rachele Ricci……..…….. p. 244

Irmgard Keun: un caso editoriale, di Rossella Rita Papa……..… p. 249

Abstract: *This essay analyzes the biography and the production of Irmgard Keun, a German writer who published several novels in XXth century and was esiliated and then censured in Italy. Last editions published by the Italian publishing house L'orma editore offer the integral texts of many of her novels: than a new period of success started for that courageous woman. Two interviews connected with the essay follow this text.*

Intervista a Marco Federici Solari e Lorenzo Flabbi (L'orma editore), a partire da Irmgard Keun, di Rossella Rita Papa…….…… p. 281

Intervista a Eleonora Tomassini, traduttrice di Irmgard Keun, di Rossella Rita Papa..…….. p. 293

Inediti e Traduzione…….. p. 297

Vittorio Bodini e la traduzione "poetica" di un romanzo: il caso di Fiestas *di Juan Goytisolo (Einaudi, 1959)*, di Valentina Tomassini…….…... p. 299

Abstract: *This article aims to provide a new perspective on Bodini's translation of the novel* Fiestas *by Juan Goytisolo: due to the familiarity of the translator with poetry (*poësis*) and the strength of his creative impulse (*póiēsis*), he ends up employing poetic resources even into his prose version of the text. For this reason, after having remarked the originality of certain solutions, we have tried to examine the translation by following the pattern used in poetry textual analysis (phonetic, morphosyntax, figures of speech, lexicon and semantics) and we have discovered that, in this case, "poetry" is not just making creative choices but it is also recall "poetic memory" of Italian literary language of the 20th century. In order to explain this peculiar attitude, after a short introduction about the concept of "poetic translation" and an historical*

contextualisation of Bodini's production in the 1950s, in the second part of this work, we have focused our attention on the textual analysis and its results, that we have recollected in the final section.

Recensioni……... p. 333

Mario La Cava, *Viaggio in Lucania* (2019), di Carmine Chiodo…… p. 335

Domenico Zappone, *Cinquanta lettere a Mario La Cava*, a cura di Santino Salerno (2019), di Carmine Chiodo……...……... p. 338

Giulio Ferroni, *La solitudine del critico. Leggere, riflettere, resistere* (2019), di Maria Panetta……..……... p. 342

Contatti ……... p. 351

Gerenza ……..…….……... p. 353

Editoriale

di Domenico Panetta

Una guerra non dichiarata
che semina vittime e impoverisce l'intero sistema planetario

Non sarebbe stato, di certo, possibile, solo alcuni mesi fa, immaginare il numero delle vittime provocato da una malattia che ha colpito senza distinzioni di età, sesso, paese di origine o ceto sociale.

Scambiata all'inizio per una semplice influenza, ha assunto, col passare del tempo, una virulenza di cui tutti abbiamo imparato a riconoscere i segni. I bollettini quotidiani presentano un numero ancora consistente di persone colpite, mentre le guarigioni iniziano ad aumentare, ma ancora incerte sono le notizie su possibili cure efficaci per debellare quella che, a tutti gli effetti, può essere considerata, a un secolo dalla Spagnola del 1918, come la pestilenza del Duemilaventi.

Ricercatori fra i più esperti del mondo si stanno occupando dello studio della malattia che continua, purtroppo, a riempire di salme i cimiteri di tutto il globo, facendo comparire anche in città come New York le fosse comuni, una modalità di sepoltura che di certo avremmo voluto dimenticare. Senza parlare dell'impossibilità per i parenti delle vittime di presenziare ai riti funebri che segnano da millenni, nel mondo civile, il doloroso ma necessario passaggio dalla vita alla morte.

Non si è certi, inoltre, di aver annientato il morbo neanche nei casi di guarigione: la malattia, talvolta sconfitta, non può essere, infatti, a quanto pare, sempre considerata definitivamente debellata. E proprio l'indefinito numero dei

cosiddetti “asintomatici” preoccupa gli analisti che cercano di prevedere gli sviluppi della curva epidemica del morbo.

I migliori esperti sul campo si stanno impegnando per cercare delle soluzioni e sperimentare vaccini nuovi, capaci di sconfiggere il virus che si sta manifestando violentemente in tutto il mondo. E le prime vittime sono state, purtroppo, registrate proprio fra coloro che sono addetti alla cura degli ammalati e affrontano ogni giorno, con coraggio e senso del dovere, la sfida di rimanere in vita, pur lavorando spesso in condizioni disagiate e con protezioni non adeguate: in primo luogo medici e infermieri, definiti da più parti gli “eroi” di questo nostro tempo.

Pare che ora si vadano dischiudendo possibilità di sperimentare un vaccino utile, ma ancora non possiamo affermare di avere alcuna risposta sicura alle nostre domande: ed è, forse, anche questo senso di incertezza mista a impotenza che disorienta e rende difficile intravedere il cammino da percorrere.

Nonostante ciò, l’esperienza che la società mondiale può ricavare da questa dolorosa storia è che, non paghi dei pur ragguardevoli traguardi raggiunti, è necessario proseguire ancora con la stessa determinazione lungo la strada della ricerca scientifica e tecnologica e che, allo stesso tempo, occorre accantonare risorse per rendere possibili tempestivi ed efficaci interventi atti a distribuire equamente e sollecitamente ricchezza per far fronte all’emergenza. Specie nel caso delle categorie oggi più danneggiate dal blocco: in primo luogo, i precari e tutti coloro che non possono fare affidamento su uno stipendio stabile.

La sorprendente e quasi miracolosa rinascita della Natura, favorita dal nostro forzato “stare a casa”, inoltre, deve farci riflettere sulla necessità di ripensare urgentemente le nostre politiche di sviluppo economico in vista di obiettivi prioritari di sostenibilità ambientale, tanto più che sembra essere dimostrato con ragionevole certezza che anche l’inquinamento è uno dei più incisivi fattori di rischio e un pericoloso veicolo di trasmissione del contagio.

Non da ultimo, il *lockdown* cui siamo stati obbligati ci ha costretto, inizialmente nostro malgrado, a rallentare i ritmi frenetici di una quotidianità

vorticosa che, probabilmente, da tempo andava già stretta ad alcuni; ma che adesso, nella fase della "ripartenza", non possiamo più permetterci di ripristinare nelle stesse modalità del passato.

Urge, infatti, un profondo e serio ripensamento che ci permetta di sovvertire la nostra scala delle priorità, per fare in modo che i positivi risultati ottenuti in poco più di un mese a livello ambientale non vengano immediatamente vanificati e che la crisi planetaria che stiamo vivendo possa trasformarsi in una fruttuosa occasione per riprogrammare l'agenda politica nazionale e internazionale, privilegiando questioni di fondamentale importanza come quelle della salute, dell'istruzione, della ricerca, del diritto al lavoro e del benessere dei cittadini rispetto alla sfuggente chimera dell'obiettivo della perenne crescita economica.

Senza dimenticare l'imprescindibile priorità della tutela di un bene primario, privata del quale nessuna vita ha la possibilità di esprimersi e dispiegarsi compiutamente: quello della Libertà.

Roma, 25 aprile 2020

«Diacritica» in Classe A!

Dopo alcuni anni dalla nostra prima richiesta di accreditamento, finalmente il 7 aprile scorso l'ANVUR ha inserito «Diacritica» nell'elenco delle riviste scientifiche dell'Area 10, retrodatando coerentemente il riconoscimento all'anno 2016. Ne siamo ovviamente fieri, perché questo ulteriore fiore all'occhiello ci ripaga dell'impegno, del tempo dedicato e delle energie spese negli ultimi cinque anni.

Anche se sperato, assai gradito perché inatteso è stato, poi, il riconoscimento della rivista come periodico di Classe A per quanto concerne il Settore concorsuale accademico della Critica letteraria e delle letterature comparate (10/F4): ci ritroviamo, dunque, nell'Olimpo delle riviste letterarie italiane che ospitano un dibattito di riconosciuto livello nazionale e internazionale su temi di critica letteraria e comparatistica, e questo non può che inorgoglirci, tanto più che «Ofelia», la collana di punta del nostro editore (Diacritica Edizioni), pubblica testi relativi proprio a questi temi, gratuitamente messi a disposizione online in formato PDF.

«Diacritica» continuerà, dunque, a prefiggersi come obiettivo prioritario quello della qualità, sia in relazione alla selezione dei contenuti – che sarà sempre garantita dalla supervisione del Comitato Scientifico, di quello Editoriale, del nostro gruppo di revisori anonimi e della Redazione – sia per quanto concerne l'attenzione "maniacale" al rispetto della forma, che è una delle nostre costanti "preoccupazioni": del resto, *cura* è, etimologicamente, 'sollecitudine', 'premura', 'riguardo', 'tutela'.

Colgo l'occasione per ringraziare i nostri circa centonovanta collaboratori, tra i quali studiosi di fama e prestigio internazionali, il nostro webmaster, i consulenti editoriali e soprattutto i lettori affezionati che ci seguono fin dall'inizio e ci sostengono con la loro affettuosa partecipazione ai nostri casi.

Festeggiamo con un numero "più che doppio", da assaporare con calma in questo periodo di necessaria reclusione. Grazie! *Ad maiora*!

Maria Panetta

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:
L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/04: Estetica
M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
M-FIL/06: Storia della filosofia
M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche
SPS/01: Filosofia politica

L'autobiografia nella Vita nova *di Dante*

Parola scenica, destinatario reale

Nel Medioevo si assiste a un'intensa teatralizzazione degli spazi e delle relazioni, diversa rispetto al passato. A ciò si accompagna paradossalmente la sparizione di un luogo specifico separato e deputato nel quale si svolge lo spettacolo e la fine di un'arte drammatica in senso stretto. Ogni spazio sociale diventa potenzialmente un palcoscenico e l'atto comunicativo che concerne quello spazio sviluppa un'attitudine drammatica orientata a un pubblico e a una situazione determinati. Più in generale, l'istanza di ricezione della comunicazione tende sempre a mantenere un legame con un destinatario reale. La sparizione dei "generi" teatrali nel Medioevo va allora vista non come il semplice venir meno della tradizione antica, ma come il risultato di una disseminazione di quegli stessi "generi". Tanto che *«[l]e caractère général le plus pertinent peut-être de la poésie médiéval est son aspect dramatique. […L]es textes semblent avoir été, sauf exceptions, destinés à fonctionner dans des conditions théâtrales : à titre de communication entre un chanteur ou récitant ou lecteur, et un auditoire. Le texte a, littéralement, un 'rôle à jouer' sur une scène»*[1].

Nella comunicazione estetica medievale la definizione del "genere" non è immanente al testo, giacché esso non è mai completamente autonomo e autoreferenziale. Portando esso il segno del contatto con un pubblico reale, nel testo medievale la definizione di "genere" contiene sempre un aspetto sociale, editoriale, codicologico-materiale, di circolazione; non indica semplicemente una tipologia testuale, una modalità espressiva, ma costituisce il luogo d'incontro fra un emittente e un destinatario presupposti fuori dal testo. In tal senso, le forme letterarie medievali sono determinazioni pragmatico-linguistiche più che linguistico-semiotiche. Ciò

[1] P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médievale*, Paris, Seuil, 1972, p. 37.

comporta una nozione più debole e tendenzialmente equivoca di "genere" rispetto alle forme che si riaffermeranno con l'Umanesimo[2]. L'eco continua del pubblico reale non permette mai di isolare la funzione espressiva da quella comunicativa. Nella lirica, anche nel momento in cui si dice "io", questo non coincide immediatamente ed esclusivamente con il "mondo" del soggetto poetico. La rappresentazione di quest'ultimo si stabilisce soltanto quando si pone un rapporto con un "tu" esterno che rimanda anche a una situazione extratestuale. L'oscillazione fra i due poli della comunicazione articolata *attraverso* il testo è sempre potenziale spostamento dall'"io" del soggetto poetico al "tu" di un referente concreto esterno e viceversa. Il destinatario non è mai completamente soltanto "istanza di ricezione interna al testo". Ciò comporta, in generale, uno speciale investimento nell'allocutività[3].

Anche se lentamente, la situazione inizia a mutare. Proprio l'ingresso e il primo sviluppo della tradizione lirica italiana nel novero delle letterature romanze costituiscono uno dei momenti di cambiamento. La separazione e l'autonomia dalle partiture musicali operata dai poeti «Siciliani» diminuiscono l'attitudine performativa dei testi poetici[4]. Tuttavia, benché l'innovazione sia rilevante, l'imitazione del repertorio topico provenzale non può escludere dalla lirica «siciliana» un intenso mimetismo dialogico, che infatti riaffiora costantemente nelle forme dell'allocutività. Alla continuità topico-stilistica con la tradizione provenzale – pur tendenzialmente ridotta alla tematica erotica – si accompagna quella che inerisce l'organizzazione

---

[2] Molti problemi riguardanti lo studio delle forme della comunicazione letteraria medievale nascono proprio dall'inadeguatezza della nozione di "genere" – ereditata dalla tradizione umanistica – applicata a un mondo più composito dell'espressione estetica, qual è quello medievale, che non è possibile riportare completamente all'interno di un "sistema letterario" che legittima un discorso tendenzialmente autonomo sulla letteratura. Se sotto il profilo più generalmente metodologico non è mai auspicabile un approccio alla letteratura avulso dal "sistema socio-culturale", ciò è tanto più vero per il Medioevo.

[3] Su questi aspetti si vedano: C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggi sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002; ID., *Codici. Saggi sulla poesia italiana del Medioevo*, 2005; M. SANTAGATA, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011; ID., *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, Milano, Guanda, 2017.

[4] «Con la loro educazione laica a basi retorico-giuridiche, [i Siciliani] sono soltanto scrittori, non più cantori» (A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova nel Trecento*, vol. 4, Atti del 3° Congresso internazionale sul tema *La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*, Siena-Certaldo, 19-22 giugno 1975, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-97).

delle raccolte dei testi, stando almeno ai testimoni toscanizzati che hanno trasmesso la tradizione siciliana.

Autore e destinatario nel *testo: dalla raccolta al libro di poesie*

L'allestimento di un'antologia collettiva o di un singolo autore può avere una tipizzazione più o meno marcata poeticamente. Ciò perché queste strutture oscillano sempre fra la mera dimensione materiale del contenitore e l'istanza macrotestuale che mette i singoli componimenti in relazione interna fra loro, come avviene nel *Liederbuch*, ad esempio. Va aggiunto però che la tipizzazione poetica del *Liederbuch* si accentua o diminuisce a seconda del fatto che il codice contenga soltanto la raccolta poetica (sia essa di uno o più poeti) oppure, oltre a quella, anche altri tipi di testo, come avviene per esempio nel Laurenziano Rediano 9 (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana) che contiene anche epistole di Guittone d'Arezzo. Relegare ad uno o più fascicoli una coesa sequenza dei componimenti non ha certo lo stesso valore di un codice che coincide completamente con un'intera raccolta. Tuttavia, di là dalla pur importante materialità del contenitore ("genere editoriale"), la dimensione macrotestuale-poetica dei generi della raccolta lirica dipende anche dal tipo di destinatario. Soltanto una raccolta che privilegia un pubblico quale "istanza di ricezione interna al testo" costituisce un libro di poesia d'autore in senso pieno. È in questa struttura che i singoli componimenti trasferiscono l'istanza di *risposta* che essi attendono dall'esterno (eclatante esempio sono le tenzoni) alla *rispondenza* interna del macrotesto. Ciò comporta, fra l'altro, che il "tu" o/e il "voi" diventino articolazioni dell'invenzione poetica da giocare internamente nella raccolta, nelle dimensioni del micro e del macrotesto o di entrambi contemporaneamente[5].

[5] Un esempio è la contemporanea discontinuità – enfasi microtestuale, effetto-frammento – e continuità macrotestuale provocata dall'inserimento nei *Rvf* del sonetto di risposta a Geri Gianfigliazzi. L'enfasi sull'unicità del microtesto è immediatamente rivelata dall'irrompere inaspettato, ad inizio assoluto di componimento, di un nome proprio che lascia soltanto presagire nel lettore una vicenda testuale autonoma, della quale però non c'è, direttamente o indirettamente, ulteriore cenno. Al contrario, invece, il testo, pur esibendo l'etichetta della propria situazione particolare, volge la propria frammentarietà-discontinuità di microtesto alla costruzione macrotestuale legandosi al precedente e al successivo microtesto. Per i

Nell'allocutività dei componimenti, inseriti o scritti appositamente per entrare nella raccolta, la tensione verso l'esterno e l'occasionalità si indeboliscono. Alle potenzialità drammatica e performativa fanno spazio quelle diegetica e lirica. L'atto comunicativo tende ad autoreferenzializzarsi e, presupponendo nella voce dell'emittente quella del destinatario, si trasforma compiutamente in espressione estetica autonoma. Anche quando è presente, l'eco della parola dell'"altro" qui tende a fondersi in quella dell'emittente che d'ora in poi occorrerà chiamare "autore", cioè "istanza d'emittenza assoluta interna" al testo.

Mentre il macrotesto che si costituisce attraverso l'antologia collettiva rimane implicito (ma proprio per questo talvolta è ideologicamente più condizionante: si pensi ai codici allestiti dal Boccaccio copista come il Chigiano L. V. 176) e si palesa soltanto quando lo si fa interagire con il contesto, nel "libro d'autore" l'istanza macrotestuale – oltre ad assumere pienamente i propri significati interagendo con il sistema culturale in cui nasce – è già presente nell'invenzione poetica da cui muove. Occorre tuttavia effettuare una distinzione nell'ambito dei "canzonieri" di singoli autori a seconda della loro vicinanza strutturale al modello delle antologie collettive. Cioè occorre distinguere fra quei canzonieri personali nei quali l'istanza macrotestuale è esterna (in questo caso abbiamo una struttura simile alle antologie collettive) e quelli nei quali è già progettata all'interno e come tale è non soltanto una componente ideologica, ma anche poetica. Una selezione di componimenti di un singolo autore, quando non vi siano istanze macrotestuali interne, ricade strutturalmente sotto il genere dell'antologia, cioè in una serie di microtesti i quali possono assumere valore unitario soltanto se si mettono in relazione con quanto è esterno al testo[6]. Al contrario, nel caso dei canzonieri d'autore nei quali viga un principio organizzativo interno, non si ha mai soltanto una serie di microtesti, perché

---

collegamenti fra i componimenti si veda il commento di Santagata in F. PETRARCA, *Canzoniere*, nuova ed. aggiornata, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004, pp. 795-803.

[6] «Dato che la linea direttiva delle pratiche che stanno alla base della strutturazione dell'antologia tardo-antica e medievale è ispirata [...] alla fondazione di una norma, è ovvio che tali vicende siano segnate in non pochi casi da considerazioni prevalentemente extraletterarie» (D. S. AVALLE, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in ID., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, p. 164).

in almeno parte di essi è sempre presente un'istanza macrotestuale che obbliga il lettore a considerarli parte di un sistema testuale più ampio. Uno dei possibili corollari di queste considerazioni è che non basta essere in presenza di un unico poeta per parlare di un modello di raccolta alternativo a quello dell'antologia. (D'altro canto, non occorre un organismo più complesso del singolo componimento per stabilire se ci sia o meno un'istanza autoriale forte, come mostra apertamente, ad esempio, l'enfasi per la firma di Monte Andrea nel singolo componimento)[7]. I canzonieri di un singolo poeta in lingua *d'oc* hanno una fenomenologia più vicina a quella dell'antologia, cioè, come vuole Avalle[8], tesa a imporre una rappresentatività ideologica attraverso la selezione. Come nell'antologia collettiva, ciò che viene lasciato fuori da questi canzonieri non è dovuto tanto all'incoerenza macrotestuale interna, ma a quella ideologica del sistema culturale con cui la raccolta agisce[9]. La selezione e la sequenza si costituiscono attraverso punti d'appoggio esterni, cioè già elaborati ideologicamente dal sistema culturale e messi a disposizione in maniera apparentemente neutra; di essi fanno parte anche il genere, la cronologia e la geografia. Tale situazione si trasmette anche alla lirica italiana delle origini. Il principale testimone di essa, il Vaticano Latino 3793, reca esattamente una struttura basata su genere, cronologia e geografia.

Un'innovativa spinta all'internalizzazione dell'istanza macrotestuale degli organismi lirici si ha con il *Trattato d'amore* di Guittone d'Arezzo. In questo caso non sono soltanto i legami interstrofici e intertestuali che si trovano anche in canzonieri precedenti a compattare la sequenza dei componimenti, ma soprattutto la loro comune destinazione didattica – nel *Trattato d'Amore* l'aspetto didattico è

---

[7] Cfr. H. WAYNE STOREY, *Di libello in libro: problemi materiali nella poetica di Monte Andrea e Dante*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante: Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Atti del convegno di studi, Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002, a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, il poligrafo, 2004, pp. 271-90; ID., *Poetry and Literary Culture of Monte Andrea da Firenze*, New York, Columbia University, 1983.

[8] Cfr. D. S. AVALLE, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, op. cit. pp. 156-57.

[9] In tal senso risultano accostabili alla struttura dell'antologia collettiva anche quei primi canzonieri d'autore nei quali alcuni studiosi hanno riconosciuto i primordi del libro lirico. Alcuni esempi: il canzoniere di Ripoll, quello di Peire Vidal, di Peire Cardenal, Bertran de Born. Un elenco più dettagliato è discusso in C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1993, vol. I, pp. 90-94.

persino enfatizzato dall'interazione dei componimenti con l'illustrazione[10]. Tuttavia, proprio la destinazione didattica riapre di nuovo verso l'*esterno* l'istanza macrotestuale, in modo tale da non lasciar configurare l'organicità dell'opera sulla base di elementi *interni*. In tal modo il macrotesto che ne risulta presuppone e necessita di un contesto per esplicitarsi. Oltre a ciò, nelle due opere di Guittone continua ad agire il criterio selettivo del genere – proprio delle antologie collettive – pur mediato dalla forma della "corona"[11].

Autobiografia: Vita nova

Affinché si emancipi dalla struttura dell'antologia e della corona il libro di poesia deve includere al proprio interno il principio di istanza macrotestuale. Deve cioè destinare alcuni elementi di quanto viene raccolto a giocare un ruolo che va oltre il microtesto, senza rimandare direttamente al sistema culturale esterno, ma, in prima istanza, ad un principio organizzativo interno. Il primo organismo testuale che presenta compiutamente questa struttura è la *Vita nova*. Prosa e versi erigono una struttura diegetica interna la quale fa assumere alla *cronologia* della sequenza dei componimenti anche un valore ideale[12]. È grazie a tale operazione che per la prima volta una raccolta assume anche la forma di un percorso spirituale personale, diventando così autobiografia. Nella tradizione manoscritta occitanica l'eventuale

[10] «L'importanza degli aspetti didascalici dell'attività intellettuale di Guittone è stata più volte rilevata dalla critica [...]. In questa prospettiva merita una considerazione particolare la sua "trattatistica in verso": credo infatti che essa costituisca un momento di svolta nella storia della poesia duecentesca e una tappa decisiva nella formazione di organismi "lirici" unitari» (M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979, p. 131). Per il rapporto con l'illustrazione si veda, per le cure di Roberta Capelli, G. D'AREZZO, *Del carnale d'amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, Roma, Carocci, 2007.

[11] Come spiega Giunta, anche la forma macrotestuale delle corone è esterna e, in quanto tale, pone il pubblico come un'istanza di recezione esterna. L'obiettivo è la rappresentazione ideologica (noi) non quella del soggetto lirico (io). Cfr. C. GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 209-11. Si veda anche Capelli in G. D'AREZZO, *Del carnale d'amore*, cit., in particolare le pp. 40-47.

[12] Tale è una delle maggiori innovazioni della *Vita nova*. Infatti, benché persino nei canzonieri occitanici sia possibile trovare un ordine cronologico, questo non è propedeutico al punto tale che si possa tracciare un percorso diegetico-ideale come si ricava dall'analisi del canzoniere di Peire Vidal effettuata da Avalle, cfr. D. S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993, p. 36.

presenza di *vidas* e *razos* permette di cogliere motivi, situazioni, spunti autobiografici all'interno dei componimenti i quali, tuttavia, non assumono la biografia a struttura della loro sequenza. Le *vidas* e le *razos* fungono da integrazioni che vengono dall'esterno[13]. Con la *Vita nova* invece la biografia per la prima volta entra nella raccolta attraverso il tentativo di ritrovare nella *cronologia reale* il tracciato di una *cronologia ideale*. Ciò significa che la novità ivi introdotta porta ancora forte l'eco della tradizione precedente – cioè l'ordinamento cronologico reale dei componimenti osservato nelle antologie e nei canzonieri d'autore in lingua d'*oc* – dalla quale però la differenza è ragguardevole. Segno forte dello sforzo dantesco di ricavare dalla cronologia reale un valore ideale è quello del simbolismo numerico[14]. Nella rievocazione del primo incontro con Beatrice, per rimanere all'interno della simbologia del numero tre e dei suoi multipli (nove e dodici, nella fattispecie), Dante usa una perifrasi attraverso la quale fornisce i dati di una *cronologia reale* – pur se ne viene in parte sacrificata la precisione, come mostra la ripetizione dell'avverbio «quasi» – attraverso il linguaggio di una *cronologia ideale*:

Ella era già in questa vita stata tanto, che nel suo tempo lo Cielo Stellato era mosso verso la parte d'oriente delle *dodici* parti l'una d'un grado, sì che *quasi* dal principio dal suo anno *nono* apparve a me, e io la vidi *quasi* dalla fine del mio *nono*[15].

È altrettanto forte elemento di distinzione dalla tradizione precedente l'emancipazione dal criterio esterno del genere. I componimenti della *Vita nova* infatti non appartengono alla stessa forma. A tal riguardo la trasgressione compiuta da Dante non è soltanto tipologica, ma addirittura gerarchica. A differenza delle antologie, il primo testo poetico che s'incontra non è una canzone (genere alto, come

[13] Cfr. M. SANTAGATA, *L'io e il mondo*, op. cit., pp. 178-91.
[14] Per il valore macrotestuale del simbolismo numerico nella *Vita nova* cfr. R. FASANI, *Le parole che si chiamano. I metodi dell'officina dantesca*, prefazione di G. Gorni, Ravenna, Longo, 1994, pp. 81-82; G. GORNI, *La 'Vita Nova' nell'opera di Dante*, in D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996, pp. XXI-XXVII; M. SANTAGATA, *L'io e il mondo*, cit., pp. 206-11.
[15] D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, cit., p. 7.

lo stesso Dante ribadirà più tardi nel *De vulgari eloquentia*), ma un sonetto[16]. Inoltre, l'*incipit* e la fine dell'opera sono affidate alla prosa. L'operazione di promuovere la prosa a veicolo e supporto diegetico della lirica nella summa dello Stilnovo è operazione paradossale vista la considerazione per la prosa e la prosaicità da parte degli stilnovisti. Si tratta di un'operazione guittoniana, di un guittonismo decostruito e dissimulato, s'intende. L'estensione di Guittone al tema morale e civile della lirica – cioè la prosaicizzazione della lirica – e la commistione fra prosa e versi, come rivelano le lettere, hanno, quale corrispettivo stilistico, nella *Vita nova*, la macrotestualizzazione dei componimenti e la promozione a funzione diegetica della prosa. Dante, cioè, recepisce le innovazioni guittoniane sviluppandone ulteriormente i tratti strutturali, ma orientandole verso il tema dell'amore in modo tale da ricongiungersi alla tradizione siciliana, ora promossa alla costruzione di un oggetto culturale più complesso. Il rapporto di ricezione, decostruzione e uccisione simbolica di Guittone da parte di Dante costituisce una tappa fondamentale nel progetto dantesco di elaborazione macrotestuale della tradizione lirica guittoniana e stilnovistica. Nonostante il ritorno dantesco all'ideologia e alla tematica dei «Siciliani», sanzionato dal monito a non rimare «sopra altra matera che amorosa»[17], l'innovazione eversiva di Guittone non rimane senza effetto: è sul piano macrotestuale che si fa sentire.

La forza d'istanza macrotestuale, cioè l'intenzione poetica di costruire un organismo emancipato dagli aggregati delle antologie e dei canzonieri della tradizione precedente, è già posta alle «soglie»[18] del testo tramite il titolo. L'ingresso nell'opera è già l'auto-interpretazione totale, cioè macrotestuale, di questa. Prima di essere rimandato a un sistema di significati esterno e prima ancora di lasciare che il

[16] «La partizione fra canzoni e sonetti, genere "alto e basso", riguarda tutta la poesia predantesca e pre-petrarchesca [...] La divisione fra due grandi sezioni metriche su cui organizzare i materiali poetici deriva dalla tradizione manoscritta delle grandi raccolte antologiche dei trovatori ed è conservata dagli altri due grandi libri-antologie della lirica italiana, ivi compreso il Laurenziano Rediano 9» (R. ANTONELLI, *Canzoniere Vaticano latino 3793*, in *Letteratura italiana: Le Opere*, vol. I: *Dalle origini al Cinquecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, p. 30).
[17] D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, op. cit., p. 150.
[18] G. GENETTE, *Soglie: i dintorni del testo*, trad. it. di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

lettore costruisca la propria interpretazione dalla sequenza empirica della lettura, il titolo indirizza su un tracciato di senso, cioè pre-interpreta l'opera[19]. Alla fenomenologia fondamentalmente *sintagmatica* del processo semantico – la quale trova eventualmente il proprio *paradigma* nel sistema culturale – delle raccolte e antologie precedenti, fa spazio l'anticipazione di un *paradigma* immanente al testo e alla singola esperienza del poeta. L'autocomprensione autoriale del titolo fa dell'autore stesso il lettore eminente dell'opera e istrada l'interpretazione del destinatario. Già dal titolo dunque Dante concepisce l'opera come atto comunicativo autoreferenziale nel quale autore, lettore e interpretazione rivendicano, prima di tutto, di essere "istanze interne al testo". Dante cioè è il primo a pensare al "libro di poesia" non solo come contenitore di una serie di testi o veicolo pedagogico, ma come testo fatto di testi: oggetto culturale nel suo complesso.

Fa parte del tentativo di attribuire valore organico alla *Vita nova* anche quello operato dagli studiosi di porre quest'opera all'interno del genere "canzoniere" – termine inadeguato proprio perché designa una decostruzione dell'organicità – che avrebbe il paradigma fondativo nei *Rvf* di Petrarca. Riguardo a tale problema vi sono stati persino approcci che, prescindendo dalla funzione diegetico-organizzativa della prosa, hanno guardato alla possibilità di individuare nella nuda sequenza dei componimenti i requisiti necessari per la definizione di "canzoniere". Attraverso l'individuazione di connessioni intertestuali, Santagata e Fasani sono giunti alla conclusione che probabilmente la sequenza dei componimenti preesisteva al loro inserimento all'interno della struttura prosastica[20]. Di là da questi tentativi estremi, tesi a considerare soltanto i versi, ve ne sono stati anche altri, più moderati. Ad

[19] È significativo che nella storia della ricezione della *Vita nova* la progettualità lanciata dal titolo, alla quale lo svolgimento dell'opera si lega in maniera problematica, sia stata spesso la principale misura attraverso la quale quest'opera e/o il suo simulacro si è trasmessa. Un esempio in qualche modo molto lontano, ma proprio per questo significativo, ci è offerto dal titolo *Vita nova* che Barthes aveva dato ai primi abbozzi di un progetto di romanzo ritrovato fra le sue carte postume. Testimone ulteriore del valore progettuale col quale viene recepita la *Vita nova* per l'elaborazione di un romanzo è la serie di corsi tenuti dallo stesso Barthes nello stesso periodo, fra 1978 e 1980, intitolati *La Préparation du roman* (R. BARTHES, *La preparazione del romanzo*, a cura di Emiliana Galiani e Julia Ponzio, 2 voll., Milano, Mimesis, 2010).

[20] Cfr. M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere*, cit., pp. 136-41 e R. FASANI, *Il canzoniere della «Vita Nuova»*, in ID., *Le parole che si chiamano*, op. cit., pp. 73-86.

ognuno di essi il «libello» di Dante ha continuato a resistere, lasciando sempre un margine d'insoddisfazione per le definizioni troppo precise e mantenendo una vaghezza che spesso gli studiosi cercano di superare surrettiziamente attraverso la nozione di *prosimetrum*, insufficiente però a definire la forma poetica dell'opera[21]. Sin dall'*incipit* la *Vita nova* sembra refrattaria a qualsiasi definizione formale precisa. L'incongruità delle tre etichette che segnano l'ingresso al testo – rispettivamente: «libro della mia memoria», «*Incipit Vita Nova*» e «libello» – rivela immediatamente difficoltà tassonomiche. Non è soltanto il numero di «soglie» che il lettore – e lo scrittore – deve mentalmente attraversare prima di giungere al testo, ma la loro relazione a creare, sin dall'inizio, un imbarazzo definitorio. «Libro della mia memoria» è un'intestazione denotativa che circoscrive un insieme piuttosto eterogeneo di cose, le quali infatti risultano avere maggiore specificazione quando vengono rubricate. «*Incipit Vita Nova*», costituendo appunto una rubrica, è titolo esplicativo e connotativo della materia che circoscrive – esso costituisce l'interpretazione anticipata (prima del testo, ma *post factum*) e rivela la comprensione organica dell'autore ridotta a «*sententia*». «Libello», parola più sdrucciolevole, rimanda anzitutto a una dimensione materiale ed editoriale. Dante decide di affidare a quest'ultima etichetta la «soglia» estrema d'ingresso alla propria opera. Ciò è rivelatore di due questioni: la preoccupazione del poeta di segnalare la misura materiale del suo lavoro al fine di permetterne una corretta ricezione editoriale, come ha mostrato Storey[22]; la mancanza di una terminologia specifica di "genere" che definisca la *Vita nova* la quale, anche per questo, si pone come forma nuova e inaugurale.

---

[21] Sulla vaghezza di genere del *prosimetrum* si consideri la definizione della Battaglia Ricci: «Il polimorfismo dei testi mediolatini e volgari che tradizionalmente si registrano nella storie letterarie come prosimetri [...] si specchia perfettamente nella laconicità delle definizioni del prosimetro offerte dalle *Artes dictandi*, le quali, distinta la prosa dalla poesia e collocato il prosimetro tra i *dictamina metrica* [...], lo descrivono *sic et simpliciter*, come un misto di prosa e poesia, ovvero come una forma (ibrida) del discorso, piuttosto che come un genere letterario, un tipo formalizzato di scrittura letteraria» (L. BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli Studi di Trento, 2000, p. 57).

[22] Sul «libello» come "genere editoriale" cfr. H. WAYNE STOREY, *Di libello in libro*, cit.

L'ambiguità di "genere" – rivelatrice in negativo della novità dell'opera – palesata dall'*incipit* si trasmette alla ricezione. Boccaccio, com'è noto, nel ms. Chigiano L V 176 rassetta il «libello» portando ai margini quelle porzioni di prosa che egli giudica essere glosse. L'apertura all'influenza di più generi e modelli enfatizzata dall'elasticità del *prosimetrum* fa rimanere sulla «soglia» qualsiasi definizione formale troppo categorica. A ben vedere tuttavia, il limbo del "genere" non è soltanto lo stato di sospensione prodotto dal fallimento tassonomico del critico-lettore, ma anche il tratto profondo sul quale investe la forma diegetica del «libello». È l'articolazione stessa della narrazione a essere sospesa fra due estremi che si legano alla *Vita nova*, ma che provengono e indirizzano all'esterno: il «libro della memoria» dell'*incipit* e la promessa futura di «dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»[23] dell'*explicit*. Tale sospensione pone la novità di un testo nel quale agisce la relazione fra "opera" e "macro-opera" (gli scritti di Dante nel loro complesso) alle quali fa da continua mediazione l'autobiografia[24]: segno assoluto di autorialità che ha trasformato il poeta in personaggio[25].

Autobiografia: Vita nova *e* Rerum Vulgarium Fragmenta

Il problema del genere della *Vita nova* non può soltanto essere affrontato come inerente la disponibilità delle etichette nel sistema letterario, né risolto in questo modo. L'autobiografia che fa da sfondo e istituisce la relazione fra singola opera e macro-opera pone in discussione la stessa possibilità di una tassonomia sincronica qual è quella del "genere". La diacronia non si esaurisce nella diegesi dell'opera. Il tempo della *Vita nova* non si lascia dimensionare esclusivamente dalla misura della

[23] D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, op. cit., p. 232.

[24] «[C]iò che caratterizza tutta l'attività di Dante è lo sforzo di tracciare, e continuamente aggiornare, un disegno unitario per tutta l'opera precedente» (C. SEGRE, *Introduzione* ad *Antologia della poesia italiana. Duecento*, Torino, Einaudi, 1999, p. XVI).

[25] Pur se riguardante la *Commedia*, rimane fondamentale il noto saggio di G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»*, in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62. Molto significativo il richiamo di Contini alla *Recherche* di Proust riguardo alle implicazioni che qui successivamente si illustreranno sotto il segno del rapporto fra memoria, autobiografia e romanzo per i *Rvf* di Petrarca.

memoria – come più prevalentemente nei *Rvf* –, ma anche dalla misura futura del progetto poetico e di vita. Sotto questo profilo l'osmosi fra opera e macro-opera è un attingere e rimettere la diegesi (intesa qui come fabulazione del tempo) alla diacronia. Il divenire si insinua nel cuore stesso dell'invenzione poetica della *Vita nova* determinandone un'intensa mobilità formale oltre che il rimando alle opere future. È soprattutto a partire da qui che emerge la refrattarietà dell'opera a identificarsi in "generi" e modelli letterari precedenti. Che la relazione fra opera e macro-opera sotto le specie dell'autobiografia istituisca la diegesi di un tempo che contiene e che eccede la *Vita nova* lo si può osservare non soltanto nel richiamo a un progetto futuro a quello del «libello», ma anche dal punto di vista retrospettivo di un bilancio provvisorio, qual è quello esposto all'inizio di un'opera successiva, qual è il *Convivio*:

E se ne la presente opera, la quale è *Convivio* nominata, e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la *Vita Nuova*, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella[26].

Poche righe dopo aver collocato al livello della macro-opera la relazione fra *Vita nova* e *Convivio*, Dante si produce significativamente nell'apologia dell'autobiografia:

Veramente, al principale intendimento tornando, dico, come è toccato di sopra, per necessarie cagioni lo parlare di sé è conceduto; e intra l'altre necessarie cagioni due sono più manifeste. L'una è quando sanza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare [...]. E questa necessitate mosse Boezio di se medesimo a parlare [...]. L'altra è quando, per ragionare di sé, grandissima utilitade ne seguire altrui per via di dottrina; e questa ragione mosse Agustino ne le sue *Confessioni* a parlare di sé, ché per lo processo de la sua vita, lo quale fu di [non] buono in buono, e di buono in migliore, e di migliore in ottimo, ne diede essemplo e dottrina, la quale per sì vero testimonio ricevere non si potea. Per che se l'una e l'altra di queste

[26] D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1993, 1, 1, 16, p. 44.

ragioni mi scusa, sufficientemente lo pane del mio [c]omento è purgato de la prima sua macula. Movemi timore d'infamia, e movemi desiderio di dottrina dare, la quale altri veramente dare non può[27].

***

Santagata parla di «romanzo» per i *Rvf*, ma si tratta di un romanzo dove non ci sono già più, a differenza della *Vita nova*, colpi di scena[28]. Quella dei *Rvf* è una pseudo-diegesi che torna continuamente sui suoi passi: procede e retrocede secondo un movimento macrotestuale già stabilito nel sonetto d'apertura. La narrazione ne risulta indebolita e anche per questa via ai nessi narrativi vengono preferiti quelli intertestuali. La forma-raccolta, dalla quale la *Vita nova* si emancipa, riprende quota nei *Rvf* e si salda alla poetica della *varietas* che agisce anche nell'elaborazione del macrotesto. Così all'interno di sequenze coese di componimenti ecco comparire testi completamente al di fuori della costruzione diegetica che si va delineando[29]: digressioni lasciate al proprio corso e che non riportano necessariamente all'autobiografia, al «romanzo dell'anima»[30]. Di qui anche la più ampia gamma di temi – e generi di componimenti – dei *Rvf* che non si lasciano ridurre del tutto all'amore.

---

[27] Ivi, 1, 2, 12-16, pp. 48-49. Si noti come qui Dante citi due opere che non afferiscono a un medesimo "genere" inteso come forma di scrittura. Ciò che le accomuna è il contenuto biografico, i cui obiettivi sono peraltro disparati. Inoltre, è particolarmente significativo che Dante faccia riferimento a opere di un canone alto che non hanno relazione diretta con quello romanzo al quale *Vita nova* e *Convivio* appartengono. Viene sottolineata con esse un'ascendenza di contenuto autobiografico (non di genere formale) che non trova riferimenti con opere a Dante più vicine. Come a sottolineare con più forza la novità della sua opera rispetto a tutto ciò che lo circonda. Una novità sotto l'egida dell'autobiografia.

[28] «Arrivato a questo gruppo di sonetti [dal 246 al 254], il lettore sa con certezza che la storia d'amore contempla la morte della protagonista. L'attesa così suscitata in un romanzo sarebbe del tutto normale; non lo è invece in un libro di rime. La narrazione che esso consente è sempre postuma: voglio dire che uno o più microtesti possono rinviare ad uno o più microtesti precedenti, creando dunque, a posteriori, l'illusione di sequenze narrative, ma non possono inaugurare una sequenza di cui si attende il completamento in avanti» (M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel* Canzoniere *di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 255).

[29] Si pensi al madrigale CVI per il quale Contini, citato da Santagata, sostiene che «sia estraneo all'affabulazione generale del *Canzoniere*, come del resto quelli che in esso lo precedono immediatamente [103, 104, 105]: un gruppetto in qualche modo extravagante» (F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 505).

[30] M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, op. cit., p. 246.

L'autobiografia è il fondo dal quale emergono entrambe le opere: *Vita nova* e *Rvf*. Tuttavia ci sono profonde differenze. Quella di Dante nella *Vita nova* è un'autobiografia *in fieri* nella quale la relazione con la macro-opera e la vita rimane in osmosi – il nesso bio-grafia rimane aperto (persino alla possibilità di essere abbandonato), come mostra la non perfetta coincidenza fra «libro della memoria» e «libello» nell'*incipit* e la sospensione dell'*explicit*. Quella della *Vita nova* è un'autobiografia che si sta scrivendo e che contiene anche il rischio di non riuscire pienamente a farlo nella forma che va assumendo nel «libello». Come si è già accennato, la progettualità lanciata dal titolo *Vita nova* va oltre la stessa realizzazione dell'opera: essa è anche l'ipotesi di una nuova scrittura[31]. All'autobiografia in corso di scrittura di Dante si sostituisce quella pre-scritta di Petrarca. Una volta concepita l'opera, i mutamenti ai quali saranno sottoposti i *Rvf* non deborderanno mai i limiti stabiliti – perciò pre-scritti – dall'ideazione dell'opera[32]. Il progetto in-scritto nell'invenzione poetica e pre-scritto all'opera sopporterà soltanto un processo di limatura che però non metterà in crisi il concepimento dell'opera medesima. Mentre il nesso bio-grafia nella *Vita nova* non si chiude al momento dell'invenzione poetica – funziona cioè non soltanto come rapporto vita vissuta e vita scritta, ma anche come vita da vivere e vita da scrivere –, nei *Rvf* questo nesso si attua soltanto e proprio nel momento in cui la vita vissuta viene scritta. Ciò non significa che dal momento in cui Petrarca inventa la forma organica dei *Rvf*, fino alla morte, gli eventi successivi

[31] Di «promessa non mantenuta» addirittura parla Santagata per la *Vita nova* (M. SANTAGATA, *L'io e il mondo*, op. cit., pp. 225-87).

[32] Acquista dunque particolare importanza, quale segno concreto dell'invenzione macrostrutturale dell'opera, il sonetto d'apertura nel quale si disegna l'intero percorso dei *RVF*. Con argomentazioni ritenute convincenti anche da Santagata (F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., pp. 5-6) Rico ha datato il componimento al 1349-1350, quindi dopo la morte di Laura (F. RICO, *"Rime sparse", "Rerum vulgarium fragmenta". Para el titulo y el primer soneto del "Canzoniere"*, in «Medioevo romanzo», III, 1976, pp. 101-38), e ne ha esteso la funzione proemiale ai due componimenti successivi (F. RICO, *Prólogos al "Canzoniere" (Rerum vulgarium fragmenta)*, in ID., *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002, pp. 111-46). È altresì e forse più significativo, di là anche dal sonetto proemiale, stabilire il momento in cui Petrarca assegna lo stigma dell'organicità ai *fragmenta*: «Petrarca [...] pone un termine preciso alla sua storia sentimentale [...] che giunge ad esaurimento nel 1358. Questo è anche l'anno in cui termina la redazione del primo Canzoniere. La coincidenza non mi sembra casuale: la vicenda d'amore termina nel momento in cui la letteratura l'ha tradotta in una storia. In qualche modo, il Canzoniere diventa esso stesso un elemento di quella storia [...]. Il libro potrà soltanto riferire, modificandola e interpretandola a piacere una storia passata: al primo Canzoniere, e solo ad esso, era toccato il privilegio di crearla, dandole vita e contenuti» (M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, op. cit., p. 252).

all'ideazione dell'opera non partecipino alla costruzione del libro, ma significa che ognuno di quegli eventi, cui corrispondono componimenti o sequenze di componimenti, è stato inserito come pre-scritto dal momento dell'*inventio* (non l'*incipit* della *Vita nova*) la quale, come tale, può anche pro-scrivere altri componimenti, cioè non accettarli né all'interno dell'organismo dei *Rvf* né in un'altra opera[33]. L'autobiografia ideale di Petrarca è anche e soprattutto memoria ideale, cioè facoltà del ricordare che si costituisce dall'idealizzazione di un evento e di un momento rispetto ai quali ogni altro si ricostituisce e si subordina. Tutto capitola in quell'evento e viene da questo ricapitolato. Il paradossale movimento dei *Rvf* di procedere alla costruzione ideale autobiografica facendo retrocedere gli eventi dell'autobiografia reale al loro precedente ideale si può spiegare proprio a partire dall'esclusivo affidamento alla memoria – e dall'esclusione della pro-gettualità – nel momento in cui viene formulata l'*inventio* poetica dell'opera. Se occorre accostare la modernità dei *Rvf* attraverso il romanzesco, allora occorre farlo nella maniera più apertamente modernista, qual è quella di un romanzesco che precede il romanzo e rispetto al quale il romanzo stesso si pone come continuo retrocedere: *La recherche* di Proust, non a caso citata da Contini solo per la *Commedia*, in ciò più simile alla temporalità dei *Rvf* di Petrarca, e non per la *Vita nova*.

La modalità *pro-gettuale*[34] nella quale il nesso auto-bio-grafia si rapporta alla *Vita nova* comporta che l'*inventio* poetica ecceda i confini dei termini che regolano la relazione autobiografica. Ma, allora, tale eccedenza non contraddice quel processo di internalizzazione letteraria attraverso la quale l'autore si emancipa dalla logica performativa di cui sono intrise ancora le raccolte precedenti alla *Vita nova*? Non è compromessa la nozione di "autore", quale istanza interna al testo, di cui si è discusso? Ciò che eccede l'internalizzazione dell'autorialità nella *Vita nova* non è

[33] Le rime petrarchesche escluse dai *Rvf* sono alla lettera extra-vaganti, a differenza di quelle dantesche, le quali mantengono potenzialmente la possibilità di entrare a far parte di un'opera, come avviene ancora nel *Convivio*. Dante cioè riusa e reinventa le proprie rime mostrando che la loro progettualità non si esaurisce con la conclusione o col fallimento di un progetto precedente.

[34] Qui il corsivo e il trattino vogliono sottolineare il prestito dalla filosofia esistenzialista moderna e in particolare alludere alla disamina che del "progetto" fa Heidegger. Altri prestiti da porre idealmente accanto a quello di "progetto" potrebbero essere quelli di "scommessa" e "sfida".

disperso in ciò che è fuori dal testo, ma reinvestito in un nuovo progetto di scrittura. Il testo nel quale Dante internalizza l'autorialità non coincide con la singola opera della *Vita nova*, ma con l'intera macro-opera della quale la stessa *Vita nova* fa parte. Lo svolgimento del progetto della *Vita nova* è già anche il progetto di scritture future, s'è detto. L'*auctoritas* poetica non costituisce soltanto il personaggio per costruire l'autobiografia della *Vita nova*, ma anche e soprattutto il personaggio al quale si destina complessivamente il rapporto fra vita e scrittura. Il nesso personaggio-poeta tracciato nella *Vita nova* è il progetto che agisce sull'intera macro-opera, pur se con modalità diverse nelle diverse parti di questa.

Benché non materialmente – Petrarca porta avanti il lavoro di limatura fino agli ultimi giorni di vita –, i *Rvf* esauriscono la loro progettualità nel momento della loro *inventio* poetica, s'è detto. I termini della relazione auto-bio-grafica, sui quali sono costruiti i *Rvf*, non eccedono l'opera – almeno non così programmaticamente come invece viene annunciato nella *Vita nova* e ricordato esplicitamente in opere successive da Dante[35]. L'osmosi fra "bio" e "grafia" (bio-grafia) funziona fin tanto che la coscienza autoriale non fa dei *fragmenta* il *Fragmentorum liber*. Dopodiché, come si è accennato, tutto, fino al più minuto *labor limae*, entra nell'organismo soltanto come se fosse pre-scritto, senza mai lasciar presagire un'eccedenza dall'*inventio* che ha concepito l'opera. Qui, dei tre termini della relazione auto-bio-grafica, quello dell'*auctoritas* è quello preponderante, non soltanto perché regola il rapporto fra vita e scrittura, ma perché è l'obiettivo della relazione di quei termini. Il rapporto fra "*bio*" e "*grafia*" (*bio-grafia*) costruisce l'*auctoritas*. Come nella *Vita nova*, il poeta-*auctoritas* è il personaggio di questo «romanzo» senza colpi di scena; ma, a differenza della *Vita nova*, il poeta non è anche il personaggio dell'intera macro-opera petrarchesca. Qui, luogo eminente dell'*auctoritas* è quello dell'*inventio*, della forma pre-scritta che raccoglie i *fragmenta* di vita in *Liber*. Se nella *Vita nova* la

[35] Anche il legame fra *Rvf* e *Trionfi* messo in evidenza con grande acribia da Santagata non è così esplicito e comunque costruito da dopo, rispetto a quello lanciato quasi nell'ignoto da Dante alla fine della *Vita nova*. Per il legame di macro-opera fra *Rvf e Trionfi* si veda M. SANTAGATA, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Trionfi, rime extravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. XXXII-LII.

coscienza autoriale di Dante era stata lo strumento per estrarre dalla cronologia reale dei componimenti un valore ideale, nei *Rvf* l'*auctoritas* del poeta-personaggio costituisce il presupposto e l'obiettivo che chiude nella cronologia ideale l'opera, ritagliandole una parte specifica e autonoma all'interno della macro-opera e impedendole qualsiasi eccedenza che ne possa riformulare il progetto. A differenza della *Vita nova*, i *Rvf* possono costituirsi come autobiografia perché interrompono l'osmosi fra opera, vita e macro-opera. Il tempo che circoscrive la macro-opera petrarchesca allinea una serie di cronologie ideali indipendenti corrispondenti alle invenzioni poetiche delle opere progettate. Quanto viene inserito e re-inserito dopo l'elaborazione della struttura complessiva viene immesso come già pre-scritto dall'elaborazione stessa. Il procedere dell'opera si svolge attraverso l'estensione della cronologia ideale del *Liber* alla cronologia reale o supposta tale dei *fragmenta*. È per questo poi che anche il significato di *fragmenta*, in origine denotativo e appartenente alla cronologia reale, finisce per assumere una connotazione ideale[36] – si riferisce, come vuole Santagata, ai «frammenti dell'anima»[37]. La costellazione oppositiva e

[36] Indicata da Rico (F. RICO, *"Rime sparse", "Rerum vulgarium fragmenta". Para el titulo y el primer soneto del "Canzoniere"*, op. cit., pp. 101-38) e ripresa da vari studiosi come Bologna (C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1993, vol. I, pp. 297-99), una traccia forte, del valore connotativo di *fragmenta* è quella che si trova nel *Secretum*: «*Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam, moraborque mecum sedulo*» (F. PETRARCA, *Secretum*, in ID., *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 214). L'eco connotativa del termine *fragmenta* risuona poi nel sintagma «rime sparse» del primo verso dell'opera dove la dispersione e l'occasionalità materiale sono negate proprio dall'inserimento delle rime in una parabola evolutiva spirituale («quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono»).

[37] Ma se *fragmenta* abbandona il suo originario significato denotativo per assumere quello connotativo-poetico, ciò significa che la frammentazione agisce in profondità e problematizza i tentativi di riduzione diegetica dell'opera. Come già è stato accennato, anche per questa via, se non si vuole abbandonare la proposta «romanzo» di Santagata, occorre allora, ancor più anacronisticamente, estremizzarla fino a condurla a quell'insieme di scritture nelle quali la critica individua il codice genetico che porterà alle modernistiche decostruzioni del romanzo classico. Un primo decisivo passo in questa direzione è stato compiuto, per merito di Bologna, stabilendo l'asse Petrarca-Montaigne: «È il libro che costruisce l'identità dell'autore, nell'oscillazione delle 'forme' che i *fragmenta* assumono, sempre ricomponendosi. Proprio come avverrà in Montaigne, il quale dedica 'al suo libro' l'indirizzo solo esteriormente rivolto al lettore [...]. Per Montaigne, come già per Petrarca, 'l'identità deriva dal libro che registra l'esistenza e dà vita così a un'attività ordinatrice, autopedagogica' [J. STAROBINSKI, *Montaigne. Il paradosso dell'apparenza*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 49]. In perfetta specularità, nel pieno del secolo che dell'*imitatio* petrarchesca fa un blasone culturale, il solitario Montaigne ripete che cosa significa ormai per l'età moderna, quella scansione misurata del tempo, quella ininterrotta riflessione del movimento che si percepisce entro l'anima nelle profondità altrettanto mobili della propria scrittura, fissate nel libro-diario. E il percorso di questa *recollectio* è posto, come nel caso della raccolta delle rime petrarchesche, sotto il segno (qui però negato) della *retractatio*, del 'pentimento'» (C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, op. cit., pp. 309-10).

ossimorica che costituisce una delle forme retoriche privilegiate attraverso la quale si esprime il tormento del poeta-personaggio dei *Rvf* è già pre-scritta alle «soglie» del testo nel titolo ossimorico *Fragmentorum liber*, vera e propria metonimia dell'opera che segnala il corto circuito – e dunque la fine dell'osmosi – fra cronologia ideale e cronologia reale.

***

La collocazione nell'autobiografia della *Vita nova* e dei *Rvf* vuole anche essere una risposta all'incertezza e spesso inadeguatezza di etichette applicate alle due opere. Sono in particolare le opere liriche, alle quali appartengono la *Vita nova* e i *Rvf*, a scontare pesantemente tale inadeguatezza. Dopo la *Vita nova* e i *Rvf* e grazie a loro e alla *Commedia*, l'autorialità diventa un fatto acquisito che non ha più bisogno della palingenesi autobiografica per stabilirsi. Al soggetto poetico basta porsi come tale per essere anche autore; la lirica – luogo del soggetto poetico che dice io – non necessita più in maniera stringente di una diegetizzazione. Nel corso del Quattrocento e ancor più nel Cinquecento, momento cruciale per le definizioni dei generi, per la lirica si impongono strutture ed etichette che considerano poco l'aspetto macro-testuale delle opere, anche quando tale aspetto è presente. Termini di marca micro-testuale e denotativa quali "rime" e "canzoniere" etichettano indistintamente tutto quello che ha a che fare con la lirica o addirittura con l'intera gamma della scrittura in versi in volgare (cfr. ad esempio il titolo *Terze rime* scelto da Bembo per la *Commedia* di Dante). Il libro di poesie tende a ridiventare una raccolta o un repertorio. L'operazione riguarda anche quelle opere che come la *Vita nova* e i *Rvf* fondano la loro originalità proprio sul loro distanziamento dalle raccolte personali e collettive. I *Rvf* diventano addirittura il "Canzoniere" per eccellenza. Anche studi che hanno mostrato come l'opera di Petrarca e quella di Dante sono lontane dalla struttura del "canzoniere" hanno di fatto continuato a usare tale terminologia, salvo aggiustare, ogni volta che occorreva, con etichette nuovamente generiche – canzoniere d'autore,

libro lirico, *Liederbuch*, libro di poesie – che riportano alla codificazione su base microtestuale e denotativa del Cinquecento[38].

Se il problema dell'identificazione della forma poetica della *Vita nova* e dei *Rvf* attraverso le etichette del sistema dei "generi" può essere parzialmente superato per mezzo dell'autobiografia, ciò non esime dall'interrogarsi riguardo al paradossale connubio fra la forma narrativa, qual è quella dell'autobiografia, e la lirica. Si tratta di capire cioè perché la diegesi autobiografica abbia prediletto la lirica.

L'origine della letteratura volgare è fondamentalmente lirica. Il "lirico" nell'articolazione io-tu è anche il luogo in cui il poeta può comparire come personaggio, aggirando il divieto retorico e morale a parlare di sé. L'unica strada percorribile per una scrittura dell'io che voglia emanciparsi dalla frammentazione dell'occasione per costituirsi come autobiografia è la narrativizzazione-diegetizzazione dei componimenti lirici. Tale operazione non deve però debordare i confini lirici espressi dalla tematica amorosa e accogliere, come invece fa Guittone, quelli civili e pedagogici che si prestano alla narrazione o comunque alla costituzione di organismi macrotestuali. Nel caso di Guittone infatti, la diegetizzazione emancipa le forme liriche dall'occasione, ma le porta fuori dall'ambito del soggetto lirico e impedisce così qualsiasi palingenesi autobiografica. L'origine lirica della letteratura volgare comporta inoltre che il personaggio che si racconta nell'autobiografia sia necessariamente un poeta. La censura latina al volgare poi disperderà gli intenti autobiografici degli organismi lirici. Quando la cultura umanistica si riaprirà al volgare, lo farà anzitutto guidata da intenti di legittimità linguistica, ma non sarà particolarmente attenta alle forme nelle quali dalle origini la letteratura volgare si era evoluta e a cui era approdata. Se sarà legittimo scrivere in volgare, ciò dovrà avvenire fondamentalmente nelle stesse forme della letteratura latina. L'unico genere inscindibilmente legato alla lingua volgare è quello lirico, cioè quello che con termine che pone un discrimine netto dalla lirica quantitativa latina è chiamato "rime" –

[38] Su questa strada si è posto anche Santagata: «È bene distinguere subito fra 'raccolta' e 'canzoniere'. Petrarca allestì sia sillogi di tipo tradizionale, a cui riserveremo appunto il nome di raccolta, sia un nuovo libro di rime che chiameremo canzoniere» (M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, op. cit., p. 123).

termine che, come s'è detto, costituisce una mera etichetta denotativa desunta dal livello microtestuale. La legittimità di scrivere "rime" non comporta necessariamente la ripresa del macrotesto nel quale la tradizione precedente le ha organizzate, cioè l'autobiografia. I *fragmenta* («rime sparse») tornano così alla dimensione denotativa della cronologia reale (che può essere vera o di finzione), non essendoci più una cronologia diegetica e ideale che attiva, per contrasto con quella reale, l'autobiografia appunto. Anche per questo, specie dopo Bembo, pure in autori esclusivamente impegnati nella lingua volgare, le «rime» costituiscono sempre un progetto letterario da mettere a fianco di altri ai quali sarà maggiormente richiesta la rappresentatività dell'*auctoritas*. Le «rime» possono rappresentare uno o più aspetti del loro autore, ma non si chiede più loro la costruzione ideale dell'intera identità del poeta-personaggio. Ecco che allora iniziano a comparire tutta una serie di specificazioni (amorose, spirituali, giocose ecc.) che frammentano – questa volta non più idealmente ma materialmente – il ritratto complessivo che ancora Petrarca aveva chiesto ai propri *fragmenta*.

Auto-scrittura

Nella *Vita nova* le trascrizioni, le riscritture e gli adattamenti al «libello» creano una rete i cui punti d'intersezione non incrociano solo traiettorie testuali. Quello della *Vita nova* è un «intertesto»[39] che afferisce a un *con-testo* più ampio, del quale fa parte anche la *documentalità* biografica e storica. L'orizzonte del *documento* è diverso e non coincidente con quello del *testo* e della *scrittura*. Le trascrizioni e riscritture della *Vita nova*, almeno un'importante parte di esse, vogliono intrecciare il testo al tempo, al fine di garantire se non verità, almeno verisimiglianza storica all'opera. Come ha messo in evidenza Santagata[40], la dimensione fattuale-storica è una componente cruciale della *Vita nova* al pari, se non ancora più importante, di

[39] Alcuni fra i più canonici riferimenti all'«intertestualità» sono Julia Kristeva, Roland Barthes e Gérard GENETTE del quale si veda *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997.
[40] Cfr. M. SANTAGATA, *Il poeta innamorato*, op. cit., pp. 81-166.

quella della tessitura testuale, cioè della *macchina narrativa*. Gli elementi documentali biografici e storici che la possono inceppare sono, da parte di Dante, non subiti passivamente, ma utilizzati appositamente per garantire all'opera un *con-testo* biografico e storico più ampio di quello meramente *testuale*. Nella *Vita nova* il *verisimile* non è tanto l'effetto di realtà e plausibilità di un testo che procede senza fratture in direzione delle aspettative del pubblico. Al contrario, il verisimile è qui proprio quell'elemento che include in se stesso anche strappi alla tessitura testuale – strappi che possono lasciar passare lacerti biografici e storici di più largo orizzonte rispetto a quello dell'opera in sé considerata. La rete di complesse relazioni fra testi accolti e riadattati alla *Vita nova* crea un congegno impossibile da controllare completamente con i mezzi della finzione. Come abbiamo accennato, l'autore sembra non volere di proposito che la finzione controlli tutto – e nemmeno dare l'impressione che essa lo faccia. Attraverso l'esposizione del testo dell'opera a un *con-testo* più ampio, l'autore vuole garantire la documentazione di una realtà non già diluita e ordinata dal congegno narrativo, non già completamente trasfigurata e sublimata. Anche dell'episodio forse più mistico e sublimante della vicenda della *Vita nova*, cioè la «mirabile visione», Dante non parla, lasciando così l'evento sospeso e irrisolto sulla soglia della narrazione.

Per la *Vita nova* si potrebbe parlare di "auto-documentazione", di "auto-scrittura". Tuttavia, in un senso diverso da quello di scrittura automatica, scrittura che si scrive da sé. Nel caso della *Vita nova* non è esattamente la scrittura, ma l'opera, almeno in parte, a scriversi da sé, utilizzando realmente o presuntivamente testi già scritti dal personaggio-autore che si va costruendo. Nel «libello», l'"auto-scrittura" è un mezzo per l'autobiografia del personaggio-autore. Come personaggio dell'autobiografia l'autore ha un piede dentro l'opera; come personaggio pubblico l'autore continua, però, ad avere anche un piede fuori dall'opera. L'auto-scrittura contribuisce alla costruzione di entrambe le dimensioni di personaggio dell'opera e di personaggio pubblico. La dimensione esterna all'opera inoltre, è anche quella delle altre eventuali opere dell'autore. In queste ulteriori opere si possono ribadire o

ridefinire i tratti del personaggio-autore precedentemente delineati. Così avviene al personaggio-autore Dante fra la *Vita nova* e la *Commedia*. Nella macro-opera la componente che più di altre rappresenta la *pars pro toto* è proprio quella del personaggio-autore. Dante è un personaggio-autore assoluto o, per dirla con le parole di Santagata, un «arcipersonaggio»[41].

Una componente importante dell'«arcipersonaggio» Dante all'altezza della *Vita nova* è quella del controllo editoriale della sua opera. Il controllo editoriale è la determinazione a prestabilire criteri di scrittura da far seguire ai copisti della *Vita nova*, in modo tale da far trasmettere l'opera secondo forme non arbitrarie. Come risulta dalle numerose ripetizioni degli incipit dei componimenti poetici, nonché dall'accurata e reiterata segnalazione del genere lirico al quale il componimento appartiene, a Dante editore sta a cuore che il copista non confonda i versi con la prosa[42]. Al Dante «arcipersonaggio» in qualità di editore possiamo aggiungere anche il Dante che pensa già alla *Vita nova* come una sorta di classico autorevole, al punto da meritare che qualcun «altro» possa esserne «chiosatore»[43]. Chiosare un testo è implicitamente considerare l'opera come autorevole e fonte di ulteriori scritture. Anche qui, è come se Dante lasciasse la *Vita nova* continuare la sua auto-scrittura (giocando con le parole, potremmo dire "auctor-scrittura"), fuori dalle stesse sue dimensioni testuali, nella sua virtuale presenza pubblica.

Fondamentale per l'auto-scrittura è che ciò che viene riscritto possa valere sia come testo *dell'*opera sia come "documento di un fatto" (almeno parzialmente) *nell'*opera. Eloquenti sono in tal senso le stesse parole di Dante allorché definisce la

---

[41] M. SANTAGATA, *L'io e il mondo*, op. cit., pp. 9-13.

[42] Nelle parti in prosa che commentano le poesie della *Vita nova*, Dante attua un doppio livello di topologia testuale. Un livello è quello delle «divisioni», cioè la ripartizione del testo poetico in porzioni di cui spiegare il senso e da utilizzare per aprire tutto il corpo del componimento al fine di garantirne una migliore intellegibilità. Un secondo livello è invece quello più squisitamente topologico. Attraverso di esso Dante segna, per così dire, il testo della *Vita nova* in luoghi in cui le tipologie testuali sono fra loro diverse, al fine di garantire che venga rispettata dai copisti questa diversità. Ad esempio nei luoghi in cui finisce la prosa e cominciano i versi, Dante indica ossessivamente come inizia il testo poetico che segue la prosa. Allo stesso modo Dante distingue ripetutamente di che genere di componimento poetico si tratta. Tutte queste sono notazioni fastidiosamente ripetitive – così dovevano sembrare allo stesso Dante – che spezzano continuamente l'opera, ma che proprio per questo ne possono garantire l'integrità nella trasmissione.

[43] D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, op. cit., p. 168.

riscrittura del primo componimento nella *Vita nova* come un "fatto" («propuosi di fare uno sonetto») che era stato già scritto per i «fedeli d'Amore», invitati a loro volta a «riscriv[ergli] 'n suo parvente»[44]. Come documento nell'opera, ciò che viene riscritto può pretendere di valere anche come fatto biografico e storico che contribuisce a costruire il personaggio pubblico e la realisticità dell'opera nel suo complesso. La variabile fattuale-biografico-storica è così una componente fondamentale dell'autobiografia del personaggio-autore, che si costruisce attraverso l'auto-scrittura. È come se attraverso tale variabile si affermasse che i testi accolti all'interno dell'opera letteraria non esauriscono completamente la loro funzione in questa; che fossero cioè, come ad esempio accade nel primo componimento della *Vita nova*, testi che rispondevano a precedenti e più specifiche esigenze, che si rivolgevano a destinatari reali e non solamente al pubblico inteso come istanza di ricezione interna all'opera nella quale entrano. Almeno una parte dei componimenti poetici che contribuiscono a formare il «libello» preesistono a questo. Di alcuni si può anche verificare che erano circolati autonomamente, che avevano avuto risposta e che per questo sono da considerare senz'altro come documenti biografici e storici. Entrando a far parte dell'opera, questi componimenti autocertificano di avere un passato di cui l'economia di tutta l'opera non può non tener conto. Nella *Vita nova* l'auto-scrittura stabilisce che racconto e storia siano il più possibile vicini, senza tuttavia che l'uno assorba completamente l'altra. La *Vita nova* (in misura diversa anche i *Rvf*) non è e non può essere il trionfo completo della «narrazione», un racconto che subordina tutto senza scarti alla *ratio* ermeneutica e finzionale della propria struttura affabulatoria. E ciò perché la narrazione qui ha bisogno di appellarsi a elementi che non stanno soltanto dentro di essa, ma anche fuori di essa – elementi cioè che sono o si presumono essere fattuali, documentali: fattori che rimangono cruciali per costruire un personaggio-autore che ambisce a essere tale non solo dentro, ma anche fuori dall'opera. Per inciso: passa anche per questa ambivalenza del personaggio-autore la differenza tra auto-scrittura della *Vita nova* e moderna

[44] Ivi, pp. 22-23.

autofiction, nella quale la componente fondamentale richiesta è che l'autore sia semplicemente personaggio del proprio racconto, senza che quest'ultimo sia anche necessariamente chiamato a costruire o plasmare l'autobiografia pubblica del suo stesso personaggio-autore. Il soggetto di cui la *Vita nova* costruisce il personaggio è e rimane sempre il soggetto biografico della scrittura: l'autore personaggio storico Dante. Nell'*autofiction* questo non deve avvenire necessariamente. Qui il soggetto deve prima di tutto essere personaggio del racconto o della *non-fiction* e solo dopo, ma non tassativamente, può essere anche autore personaggio storico. La componente finzionale e narratologica è certamente importante e, in una certa misura, inevitabile in qualsiasi autobiografia. Tuttavia, per un'autobiografia come la *Vita nova* che impiega il mezzo dell'auto-scrittura, la componente documentale, storica, fattuale è altrettanto importante. La dimensione documentale-biografico-storica è irrinunciabile nell'autobiografia della *Vita nova* fino al punto da far inceppare e provocare fratture nel congegno narrativo. La parte relativa all'episodio della morte di Beatrice che irrompe nell'opera, l'intendimento di Dante di non trattare immediatamente di questo fatto pur capitale nella *Vita nova*, il componimento lasciato incompiuto (a questo si può anche aggiungere il componimento caratterizzato dal doppio cominciamento) a causa della dipartita di Beatrice sono tutte fratture che lasciano penetrare dentro la costruzione narrativa la non diluibile frammentazione del fatto biografico e storico, la singolarità dell'evento che il racconto non riesce completamente ad assimilare, ma che al contempo proprio per questo garantisce a quest'ultimo realisticità.

Nella *Vita nova* la componente di auto-scrittura non si riduce soltanto a quanto di già scritto viene accolto nell'opera (eventualmente riscritto). Nella *Vita nova* la riscrittura di componimenti che precedono l'opera non si affianca semplicemente a ciò che viene scritto *ex novo*. I testi in prosa e versi scritti *ex novo* per la *Vita nova* – in termini quantitativi, la componente maggiore – sono pensati come un insieme che sta all'interno della componente di auto-scrittura e sono dunque a questa subordinati. Tale rapporto fra testi nuovi e vecchi riadattati (tra scrittura e auto-scrittura) si ricava da Dante stesso all'inizio dell'opera, quando questa viene presentata come auto-

trascrizione dal «libro della memoria». Non semplice trascrizione, ma auto-trascrizione, perché Dante dice di trovare già, «Sotto la rubrica» del «libro della [sua] memoria», «scripte le parole le quali è [suo] intendimento d'asemplare [nel] libello». È come se il «libello» si auto-scrivesse esemplandosi sulle parole già scritte nel «libro della [sua] memoria», sotto la «rubrica la quale dice *Incipit Vita Nova*». Se ha ragione Gorni nel collegare l'«asemplare» di Dante al «t'asemplai» della canzone *Io non pensava* di Guido Cavalcanti[45], è da notare allora che ci troviamo nello stesso contesto nel quale sia Guido che Dante auto-trascrivono da «libri»: «d'Amore» quelli di Guido, «della memoria» quello di Dante. In entrambi i casi, medesima rimane l'idea del passaggio documentale del testo da un luogo all'altro, da un «supporto» all'altro[46]. Nel caso di Cavalcanti, dai «libri d'Amore» alla «canzone» stessa; nel caso di Dante dal «libro della memoria» al «libello». Non solo le parole sotto la rubrica, ma anche il titolo si auto-scrive, per così dire, passando direttamente dal «libro della memoria» al «libello». Tutti questi passaggi costruiscono o ambiscono a costruire la dimensione «documentale» di cui stiamo dicendo – dimensione che contribuisce alla verisimiglianza biografica e storica del personaggio-autore e a quella dell'opera – alla solidità e durevolezza della sua gloria futura.

Grazie all'auto-scrittura la *Vita nova* si presenta come un documento aperto. E ciò non soltanto alla fine del «libello», nel momento in cui Dante si lancia nella promessa di un'altra opera dedicata a Beatrice, ma anche all'interno, quando l'irruzione della morte di Beatrice lascia allo stato di frammento la canzone *Sì lungiamente*, rotta dalla lamentazione di Geremia, come se quest'ultima fosse una voce corale fuori campo che sembra non solo spezzare il corpo del componimento poetico, ma addirittura dividere in due parti tutta la *Vita nova*.

[45] D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, op. cit., p. 4, nota.

[46] In senso filosofico il "supporto" va inteso come l'analogo della "materia", della "vita" e di ogni dimensione che si attesta nel momento in cui emerge la propria inseparabilità da una "forma". Più specificamente, qui, il supporto è ciò che emerge come l'inseparabile dall'opera, che distingue gli elementi filologico-documentali e paratestual-semiotici di quest'ultima.

[A]ncora lagrimando in questa desolata cittade, scrissi alli principi della terra alquanto della sua conditione, pigliando quello cominciamento di Yeremia profeta *Quomodo sedet sola civitas*. E questo dico acciò che altri non si maravigli perché io l'abbia allegato di sopra quasi come entrata della nuova materia che apresso viene. E se alcuno volesse me riprendere di ciò ch'io non scrivo qui le parole che seguitano a quelle allegate, escusomene, però che lo 'ntendimento mio non fue dal principio di scrivere altro che per volgare: onde, con ciò sia cosa che le parole che seguitano a quelle che sono allegate siano tutte latine, sarebbe fuori dello mio intendimento se le scrivessi. E simile intenzione so ch'ebbe questo mio primo amico a cui ciò scrivo, cioè che io li scrivessi solamente in volgare[47].

Alla citazione latina di Geremia fa da riscontro quella, pur in latino, dell'*Incipit Vita nova*: titolo della rubrica contenuta nel «libro della memoria». In tal senso *Incipit Vita nova* è una citazione letterale dal «libro della memoria» che si autorizza e dunque si auto-scrive come titolo nel «libello». La citazione biblica è l'incipit di una lettera in latino: un altro documento che, pur non trascritto, è presente per allusione nella *Vita nova* e costituisce una sorta di «segnatura»[48] che fa da soglia fra prima e seconda parte dell'opera[49]. Ai già tanti generi di scrittura in prosa (divisioni, chiose, racconto) e versi (sonetti, canzoni, ballate, stanze di componimenti), con la menzione del passo dalle *Lamentazioni* di Geremia, che costituisce l'incipit della lettera ai «potenti de la terra», si aggiunge ai già tanti generi di scrittura anche quello dell'epistolografia latina. Uno dei segni che attestano che siamo nella seconda parte dell'opera a partire dalla citazione latina da Geremia – oltre alla morte di Beatrice che frammenta il corpo della canzone *Sì lungiamente* e determina l'irrompere della voce fuori campo della lamentazione biblica – è che da qui in poi s'inverte l'ordine fra componimento poetico e «divisione» a commento dello stesso. Forse la ragione di tale inversione, rispetto a quanto avviene nella prima parte della *Vita nova*, è anche dettata dalla maggiore facilità che Dante ha in questo modo di commentare il sonetto dal «doppio cominciamento» (solo anticipando il commento Dante può dare ragione dell'irrituale doppio inizio, senza peraltro raddoppiare i passaggi fra versi e prosa della «divisione» di essi). Il doppio cominciamento e l'inversione fra commento e testo poetico sembrano confermare il cronotopo aperto della *Vita nova*. Doppio

[47] D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, op. cit., pp. 172-74.
[48] Cfr. G. AGAMBEN, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 35-81.
[49] D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, op. cit., p. 166.

cominciamento e inversione sono ulteriori esempi di auto-scrittura: testi che rinascono sulla loro *frammentazione* – allusione, questa della *frammentazione*, intenzionale a un altro aspetto della *Vita nova* che Petrarca riutilizzerà, pur con notevole originalità, nei *Rvf*.

Marco Pacioni

Bibliografia di riferimento

AGAMBEN Giorgio, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008;
ALIGHIERI Dante, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996;
ID., *Convivio*, a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1993;
ANTONELLI Roberto, *Canzoniere Vaticano latino 3793*, in *Letteratura italiana: Le Opere*, vol. I: *Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992;
AVALLE D'Arco Silvio, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993;
ID., *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in ID., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002;
BARTHES Roland, *La preparazione del romanzo*, a cura di Emiliana Galiani e Julia Ponzio, 2 voll., Milano, Mimesis, 2010;
BATTAGLIA RICCI Lucia, *Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli Studi di Trento, 2000;
BOLOGNA Corrado, *Tradizione e fortuna dei classici italiani. I: Dalle origini al Tasso*, Torino, Einaudi, 1993;
CONTINI Gianfranco, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1995;
FASANI Remo, *Le parole che si chiamano. I metodi dell'officina dantesca*, prefazione di Guglielmo Gorni, Ravenna, Longo, 1994;
GENETTE Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997;
ID., *Soglie: i dintorni del testo*, trad. it. di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989;
GIUNTA Claudio, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998;
ID., *Versi a un destinatario. Saggi sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002;
ID., *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2005;
GUITTONE D'AREZZO, *Del carnale d'amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura di Roberta Capelli, Roma, Carocci, 2007;
PETRARCA Francesco, *Secretum*, in ID., *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955;
ID., *Trionfi, rime extravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996;
ID., *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, nuova ed., Milano, Mondadori, 2004;
RICO Francisco, *"Rime sparse", "Rerum vulgarium fragmenta". Para el titulo y el primer soneto del "Canzoniere"*, in «Medioevo romanzo», III, 1976;
ID., *Prólogos al "Canzoniere" (Rerum vulgarium fragmenta)*, in Id., *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002;
RONCAGLIA Aurelio, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova nel Trecento*, vol. 4, Atti del 3° Congresso internazionale sul tema *La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*, Siena-Certaldo, 19-22 giugno 1975, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978;

SANTAGATA Marco, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979;
ID., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992;
ID., *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011;
ID., *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, Milano, Guanda, 2017;
SEGRE Cesare, *Introduzione* ad *Antologia della poesia italiana. Duecento*, Torino, Einaudi, 1999;
STAROBINSKI Jean, *Montaigne. Il paradosso dell'apparenza*, Bologna, il Mulino, 1984;
STOREY H. Wayne, *Poetry and Literary Culture of Monte Andrea da Firenze*, New York, Columbia University, 1983;
ID., *Di libello in libro: problemi materiali nella poetica di Monte Andrea e Dante*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante: Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Atti del convegno di studi, Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002, a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, il poligrafo, 2004;
ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médievale*, Paris, Seuil, 1972.

Appunti sulla satira
nel Ragionamento sovra de l'asino *di Giovan Battista Pino*

Il *Ragionamento sovra de l'asino* di Giovan Battista Pino[1] risulta un'opera complessa e non sempre perspicua, benché l'edizione di Olga Casale e vari contributi esegetici abbiano fatto luce su alcuni aspetti fondamentali[2]: nonostante ciò, diverse informazioni rimangono imprecisabili (ad es., periodo di scrittura, editore e anno di pubblicazione). Il libello – a metà strada tra il rifacimento dei trattati rinascimentali e delle enciclopedie antiche di Gellio e di Macrobio, molto lette e imitate nel Cinquecento – dimostra una forte connotazione ideologica[3]. Le scarne notizie biografiche che possediamo sul suo autore non aiutano a comprendere appieno tutte le allusioni storiche e politiche disseminate nel *Ragionamento*[4]. Sicuramente ha influito sulla composizione dell'opera la partecipazione di Pino a un'ambasceria presso Carlo V, volta a denunciare la cattiva amministrazione del viceré Pedro de Toledo nel Regno di Napoli e a esprimere il disappunto della popolazione per il

---

[1] Avvertiamo che le citazioni dalle stampe cinquecentesche seguono i consueti criteri di trascrizione moderni.

[2] R. L. BRUNI, *Alcune note su Giovan Battista Pino*, in «Samnium», LVI, 1983, pp. 169-80; N. ORDINE, *Asinus portans mysteria*. *Le* Ragionamento sovra de l'asino *de Giovan Battista Pino*, in *Le monde animal au temps de la Renaissance*, a cura di M.-T. Jones-Davies, Paris, Jean Touzot, 1990, pp. 189-217; ID., *La cabala dell'asino: asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Milano, La nave di Teseo, 2017, pp. 210-20; M. C. FIGORILLI, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori editore, pp. 60-68 e M. BOSISIO, *Le forme della parodia nel* Ragionamento sovra de l'asino *di Giovan Battista Pino*, in «Studi italiani», LXII, 2019, pp. 53-62. Si citerà da G. B. PINO, *Ragionamento sovra de l'asino*, a cura di O. Casale, Roma, Salerno editrice, 1982.

[3] Sull'argomento si vedano, tra tutti, C. FORNO, *Il* "*libro animato*": *teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992; V. VIANELLO, *Il* "*giardino*" *delle parole*. *Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma, Jouvance, 1992; A. QUONDAM, *La conversazione*. *Un modello italiano*, Roma, Donzelli editore, 2007 e *L'enciclopedismo dall'antichità al Rinascimento*, a cura di C. FOSSATI, Genova, Dipartimento di antichità, Filosofia e Storia, 2011.

[4] Notaio o medico napoletano, frequenta i circoli culturali cittadini (Accademia dei Sereni) e intrattiene diversi rapporti con gli scrittori Niccolò Franco, Laura Terracina e Berardino Rota. Oltre al *Ragionamento*, a un'apologia dell'italiano (*Alli studiosi de la volgar lingua*) e a un poemetto encomiastico dedicato a Carlo V, scrive molte opere, di cui rimangono però solo alcune testimonianze indirette: alludiamo ai capitoli satirici *Del Cinque* e *Dello Zero*, a vari sonetti, a un poema sulla presa della città tunisina di Mahdia da parte delle truppe imperiali, a una canzone in morte di Carlo V. Cfr. P. G. RIGA, *Giovan Battista Pino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXXXIII, 2015, pp. 758-60.

tentativo di istituire il tribunale dell'Inquisizione da parte delle autorità spagnole (marzo 1547). Nondimeno la missione diplomatica si rivela controproducente, giacché il governo risponde alle istanze dei sudditi con forti repressioni; lo stesso Pino è incarcerato per alcuni giorni a maggio del 1548 con l'accusa di aver fomentato le proteste[5]. L'eco sarcastica di tali episodi si avverte nel *Ragionamento*, ambientato a Napoli al termine dei tumulti (11 novembre)[6]: infatti, nel corso dell'opera sono inserite numerose parti satiriche che, adottando diverse tecniche e strategie, deridono Pedro de Toledo e il suo seguito[7].

La componente satirica, talora di difficile comprensione, deve essere analizzata nella sua interezza per cogliere la natura intimamente politica e dissacratoria del *Ragionamento*. Il contributo approfondisce una tematica spesso trascurata dai critici che si sono confrontati con l'opera di Pino. L'articolo prende così in considerazione quattro passaggi rilevanti e meritevoli di studio (sonetto di apertura, "favola di Apollo", allegoria dei Giganti, allusioni ad Alfonso de Castro), che verranno esaminati nei loro aspetti principali (fonti letterarie, struttura, motivi polemici).

---

[5] Pedro de Toledo (1484-1553) è viceré di Napoli per un ventennio. Durante la sua reggenza avvia importanti lavori urbanistici (pavimentazione stradale, ampliamento dei confini della città di Napoli, restaurazione di monumenti e chiese); centralizza l'amministrazione pubblica e fa erigere lungo la costa campana diverse torri difensive contro le incursioni dei corsari. Il suo nome è però legato alle numerose restrizioni securitarie imposte alla popolazione (chiusura delle accademie e dei circoli privati, introduzione dell'Inquisizione, lotta alle autonomie baronali). Sul personaggio e il suo governo, cfr. C.J.H. SÁNCHEZ, *Castilla y Nápoles en el Siglo XVI. El Virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura* (*1532-1553*), Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994; S. SCOGNAMIGLIO, *Pedro De Toledo: cultura e politica istituzionale (1523-1553)*, Napoli, Arte tipografica, 2012 e *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di E. SÁNCHEZ GARCÍA, Napoli, Pironti, 2016.

[6] L'ipotesi più attendibile (fondata sull'analisi delle iniziali silografiche) propone di attribuire la pubblicazione dell'opera allo stampatore napoletano Mattia Cancer in un periodo tra il 1560 e il 1568. Tuttavia, è piuttosto insolito che un trattato così intriso di contemporaneità e di messaggi politici sia stato elaborato a distanza di circa vent'anni dagli avvenimenti raccontati. È probabile che il *Ragionamento* sia stato scritto tra il 1548 (anno dei tumulti) e il 1553 (morte del Toledo) e pubblicato poi a freddo per ragioni di cautela. Si veda in merito T.R. TOSCANO, *Il tipografo e la datazione del* Ragionamento sovra de l'asino *di Giovan Battista Pino*, in ID., *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo editore, 2004, pp. 189-202.

[7] Il *Ragionamento* è ambientato durante un violentissimo temporale (allegoria delle iniquità del vicereame spagnolo), che costringe diversi convitati, tra cui spicca Pino medesimo, a rimanere a tavola per molte ore. Come nel *Decameron*, gli invitati concordano di passare il tempo imponendosi varie regole; decidono così il re della serata, l'argomento da affrontare e l'ordine degli interventi. L'opera riporta soltanto un esteso discorso, che – tra paradossi, proverbi, parodie e digressioni – si concentra sulla figura dell'asino.

L'opera, in bilico tra la satira graffiante e la parodia gustosa e acre, denuncia sin dall'avvio la motivazione contingente che la ispira[8]: il sonetto di apertura illustra al lettore il significato di una silografia, altrimenti criptica. L'immagine raffigura, al centro e ai vertici, i volti di un sovrano, che, se capovolti, appaiono quelli di un asino (v. 1)[9]; grazie al confronto tra la silografia e alcuni dipinti cinquecenteschi è possibile riconoscere Pedro de Toledo nel disegno del re (*Figg. 1-5* nell'*Appendice*)[10]. Le apparenze, sembra voler sottolineare lo scrittore, a volte possono ingannare, perché è labile il discrimine tra intelligenza e stoltezza (vv. 12-14): «lieto e fortunato un Regno, / s'un capo per governo Dio li ha dato / non d'asinesco, ma d'umano ingegno»[11]. L'asino in questo passaggio viene inteso quale animale dotato di scarse capacità intellettive, metafora degli uomini che rimangono pervicacemente «chius*i* in un universo statico»[12]: il lettore, di conseguenza, non può farsi trarre in inganno, perché è chiamato a svelare l'insipienza e la vanagloria dei suoi governanti. Per converso, il pubblico deve imitare quegli asini, simbolo delle persone virtuose, che possiedono i mezzi per comprendere la realtà e contrastare l'arroganza del potere[13].

Questa sfida è subito lanciata dal racconto provocatorio di una «favola o istoria» (p. 43). La vicenda espone allegoricamente un episodio capitato ad Apollo, caduto in disgrazia dopo che Giove aveva deciso di condannarlo per insondabili «cause che moveno nostra [*scil*. degli dèi] mente» (p. 44)[14]. La punizione appare arbitraria e

---

[8] Sulla satira, assimilata spesso alla parodia dai teorici cinquecenteschi, si veda N. CATELLI, Parodiae libertas*: sulla parodia italiana nel Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

[9] Il motto inciso intorno alla silografia («poco vedete e parvi veder molto») è una citazione petrarchesca tratta dalla celebre canzone *Italia mia* (*Rvf* CXXVIII, 24). Petrarca si rivolge ai signori italiani, che pensano erroneamente di essere lungimiranti, perché hanno riposto tutta la loro fiducia in truppe mercenarie ciniche e avide di denaro.

[10] L'immagine umana ricalca le fattezze del viceré, come si può desumere dai ritratti a lui dedicati da un pittore della Cerchia di Tiziano Vecellio (München, Bayerisches Staatsgemaldesammlungen, Alte Neue Pinakothek), da Cristofano Dell'Altissimo (Firenze, Galleria degli Uffizi) e da un artista anonimo (Napoli, Museo di San Martino). Vd. S. MUSELLA GUIDA, *Don Pedro Alvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale*, in «Samnium», LXXXI-LXXXII, 2009, pp. 239-353 e P. CIVIL, *La imagen del virrey Pedro de Toledo: retrato y poder*, in *Rinascimento meridionale*…, op. cit., pp. 91-112.

[11] G.B. PINO, *Ragionamento*…, op. cit., p. 27.

[12] N. ORDINE, *La cabala*…, op. cit., p. 214.

[13] Gli asini talvolta sono assimilati alla sapienza, perché la grandezza delle loro orecchie permette di carpire qualsiasi informazione. Si leggano a proposito le *Metamorfosi* apuleiane (IX, 15 e 23), poi riprese da Pino alle pp. 141-42.

[14] Si noti che nell'*Istoria d'Italia* di Camillo Porzio (1565) si riporta un aneddoto curioso, che conferma la

cagionata da un capriccio altezzoso; d'altronde, è molto differente la versione che si legge nel modello euripideo. Nell'*Alcesti* Zeus scaglia un fulmine contro Asclepio, figlio di Apollo, perché troppo benevolo nei confronti degli uomini. Apollo si vendica uccidendo tre Ciclopi addetti alle folgori di Zeus e viene perciò condannato all'esilio; la pena, grazie all'intervento di Latona, è mitigata in nove anni di lavori forzati da prestare in Tessaglia. Sembra possibile leggere tra le righe alcuni riferimenti alla biografia di Pino, che vengono ironicamente amplificati dall'accostamento con il mito: si badi che lo scrittore medesimo è incarcerato nel 1548 per aver ideato un arco, allestito presso la piazza della Sellaria, con incise alcune scene polemiche verso le autorità governative; non è da escludere che alcuni spunti siano poi confluiti nel *Ragionamento* stesso[15].

Apollo, da identificare con Pino, viene arrestato senza motivo e, in seguito, liberato da Momo (dio della satira)[16]. Il fuggiasco riesce a evitare di subire un'altra cattura, anche se l'impresa, ammette il narratore, non è ardua, perché i servitori di Giove si caratterizzano per una serie grottesca di manchevolezze e di invidie reciproche. Marte, a dispetto dei suoi titoli onorifici, ampollosamente esibiti («General de li soldati del Cielo», «Prefetto del pretorio, di campagna e della celeste Corte»), non riesce a intendersi con Esculapio, tanto da dover ricorrere alla mediazione di Giove; in aggiunta, Perseo Barigello, Chirone Sbirro e Bellona, definita «capo spione del cielo», mostrano tutta la loro inettitudine. Il catalogo, a ben guardare, potrebbe fungere da buffa palinodia nei confronti dell'elenco celebrativo che Pino dedica al seguito del viceré nel *Triompho di Carlo quinto* (Napoli,

---

smania di potere del Toledo messa alla berlina da Pino: «mentre si affaticava di rappresentare all'imperatore il grado della superbia ove era il viceré salito per la smisurata autorità concessagli, trassesi di seno una medaglia fatta scolpire dall'istesso viceré, con sua effigie, e con parole e riverso di sentimento reale. Affermano tre fiate Carlo averla nelle mani ripresa ed attentamente riguardata: e senza alcun dubbio cosa niuna commove e pugne più gli animi de' re, che l'aver compagni nel regnare». Citiamo da C. PORZIO, *Opere*, a cura di C. Monzani, Firenze, Le Monnier, 1846, p. 250.

[15] Cfr. sull'episodio G. A. SUMMONTE, *Dell'historia della città e regno di Napoli*, vol. IV, Napoli, Bulifon, 1675, pp. 219-25 e R. DE MAIO, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 239-42.

[16] Si ricordi a tal proposito che nel *Momus* di Leon Battista Alberti il protagonista critica così tanto il modo con cui il padre degli dèi regge il mondo da essere bandito dall'Olimpo. Tuttavia, nell'opera dell'umanista Giove commissiona diversi incarichi delicati ad Apollo, descritto come «*omnium deorum sapientissimus et sui cupidissimus*» (III, 28). Citiamo da L. B. ALBERTI, *Momus*, a cura di P. D'Alessandro e F. Furlan, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016.

Sultzbach, 1536): poemetto encomiastico diviso in tre canti, è incentrato sulla visita trionfale dell'imperatore a Napoli dopo la vittoria nel 1535 sulla flotta ottomana guidata da Ariadeno Barbarossa. Ebbene, alle cc. S 1*r*-S 3*v* sono dedicate diverse ottave in onore di Pedro de Toledo e vengono elogiati vari notabili e politici fedeli al viceré: ci riferiamo al principe di Salerno, al duca di Castrovillari (protonotaio), a Ferrando di Cardona (Grande almirante), ad Ascanio Colonna (Gran contestabile) e al marchese di Vasto (Gran camerlengo).

Apollo è poi condannato in contumacia a lasciare l'Olimpo. La narrazione viene sospesa allo scopo di elencare gli effetti personali confiscati alla divinità: spiccano due vasi antichi, che vengono descritti meticolosamente (pp. 48-50)[17]. La storia riprende con le peregrinazioni di Apollo che, dopo aver chiesto invano ospitalità in molte regioni, viene accolto da Admeto (re di Fere in Tessaglia). Il profilo psicologico e caratteriale del sovrano non è delineato in modo preciso; sennonché, lo scrittore indica al pubblico l'insolito affetto che lega Admeto a Tommaso (giovane paggio soprannominato Sinello). Forse Pino allude a Giovan Battista Spinello, orfano di Ferrante duca di Castrovillari, adottato dal viceré. Il riferimento all'amore provato per Spinello risulta un'accusa maliziosa nei confronti del Toledo: Spinello non solo era il figlio adottivo, ma anche suo genero (marito di Isabella de Toledo) e cognato (fratello di Vincenza, moglie del viceré)[18]. La paronomasia del cognome consente altresì allo scrittore di rinviare all'asino, che da questo passaggio assurge a protagonista indiscusso del *Ragionamento*. Infatti, Apollo, al termine del suo esilio, ottiene il permesso di ritornare sull'Olimpo, laddove Sinello suscita la gelosia di Clizia, Giacinto e Dafne, poiché viene trasformato in asino. L'ennesimo travestimento satirico del mito greco conferisce un effetto di ridicola

[17] Il gusto per l'ecfrasi sembra caratterizzare lo stile di Pino, il quale nella seconda parte del *Triompho di Carlo quinto* indugia su undici dipinti di carattere mitologico che rinviano alle imprese dell'imperatore (cc. G 2*r*-H 2*r*). È possibile altresì rinvenire nell'ecfrasi dei vasi una critica alla passione del viceré per il collezionismo; vd. S. MUSELLA GUIDA, *Gli oggetti d'arte del viceré don Pedro de Toledo: collezionismo o rappresentazione visuali del potere?*, in *Rinascimento meridionale*…, op. cit., pp. 589-604.

[18] Cfr. in merito A. CASTALDO, *Istoria*, in *Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli*, vol. VI, Napoli, Gravier, 1769, p. 130.

degradazione alla materia narrativa[19]: difatti, la realtà contemporanea e i suoi protagonisti risultano ancora più grotteschi e caricaturali, ove siano paragonati a figure quali la ninfa Clizia (respinta da Apollo e, perciò, consumata dalla sofferenza sino a tramutarsi in girasole), la naiade Dafne (trasformata in alloro pur di sottrarsi al dio) e Giacinto (conteso da Apollo e Zefiro e ucciso da quest'ultimo).

La dimensione satirica del *Ragionamento* è garantita da altri due racconti. Nel secondo, molto breve, un muratore di Cava dei Tirreni di nome Curto è intenzionato a sopprimere il suo asino, reo di aver mangiato tutti i cavoli del campo. In realtà, gli ortaggi erano stati rubati da un «mariuolo» (p. 109)[20]. La violenza espressa dal personaggio, l'accusa immotivata e approssimativa mossa nei confronti dell'animale (in questo passo inteso quale vittima dell'insipienza e del cinismo dei potenti)[21] e i rimandi, che permettono di identificare il viceré in Curto, svelano gli obiettivi ideologici dell'apologo[22]. Il sovrano non possiede gli strumenti adatti per comprendere la complessità delle dinamiche politiche e cerca perciò facili bersagli con cui nascondere i propri fallimenti.

Ci soffermiamo con maggiore attenzione sul primo racconto, più esteso ed elaborato: lo scrittore narra la vittoria degli dèi olimpici sui Giganti, favorita dall'intervento degli asini, che, durante la battaglia decisiva, avevano ragliato con tale impeto da spaventare i nemici e metterli in fuga. Giove dedica agli animali quale ricompensa due stelle della costellazione del Cancro (Asellus Borealis e Australis)[23].

---

[19] Su questa tecnica comica, che si fonda sull'abbassamento del modello, si sofferma G. TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 13-149.

[20] Ricordiamo che nel Cinquecento i comportamenti inusuali e pittoreschi degli abitanti di Cava dei Tirreni sono trasposti ironicamente nelle "farse cavaiole". Vd. A. MANGO, *Le farse cavaiole*, Roma, Bulzoni, 1973 e F. SENATORE, *La ricevuta dell'imperatore alla Cava. Farsa cavaiola*, Napoli, Dante & Descartes, 2012.

[21] L'umiltà dell'asino, spesso accostata a quella dei servi, è enfatizzata nella Bibbia. Cfr., ad es., *Gen* XII, 14-16; *Gb* I, 3 e *Re* II, 4, 22.

[22] Olga Casale alla n. 14 di p. 109 del *Ragionamento* nota forti analogie tra la famiglia del Toledo e quella del personaggio di fantasia; la studiosa ipotizza poi che il cognome Curto si riferisca al dialetto napoletano per alludere alla modesta statura del viceré. Cfr. in merito P. GIANNONE, *Storia civile del Regno di Napoli*, Milano, Borroni e Scotti, 1846, p. 521.

[23] Anche frate Cipolla nei *Sermoni funebri de vari authori nella morte de diversi animali* di Ortensio Lando ricorda la mitica trasformazione allo scopo di rivendicare la natura divina del suo asino Travaglino (Venezia, Giolito, 1548, c. 5*r*). I *Sermoni funebri* riportano undici orazioni pronunciate da altrettanti personaggi – alcuni dei quali letterari (ad es., frate Cipolla, frate Puccio, monna Tessa, piovano Arlotto) – in onore dei loro animali domestici appena scomparsi. Il primo elogio è dedicato all'asino di frate Cipolla; Lando sfrutta la

Pino recupera l'episodio da un'opera fortemente imparentata con il *Ragionamento*: alludiamo a *L'asinesca gloria dell'Inasinito academico Pellegrino* scritta da Vincenzo Cartari (Venezia, Marcolini, 1553)[24]. Questi riprende l'intera vicenda dai *Catasterismi* di Eratostene di Cirene e la riscrive accentuando le implicazioni comiche[25]. Pino imita la narrazione di Cartari con un'operazione in apparenza ai limiti del plagio[26]. Si prenda, ad esempio, l'episodio finale, in cui Giove premia gli asini per il prezioso servigio:

Cartari, *L'asinesca gloria*, c. 20	Pino, *Ragionamento*, pp. 106-107
Furono trasformati in due stelle, le quali sono in quella parte ove è il segno del Granchio et adesso ancora dai consideratori delle cose di là su sono dimandate gli asini.	Giove, ricordandosi del benefizio ricevuto da gli asini, di essi ne fe' due stelle e le puose nel segno del Cancro che va – come sapete – dinanzi il Leone, forse per più onorarli, e si chiamano Asinelli.

Pino si avvale con una certa fedeltà dell'ipotesto di Cartari; tuttavia, attribuisce una nuova funzione al modello. Alcuni riferimenti del *Ragionamento* – si pensi al *crimen laesae maiestatis* procurato dalla ribellione dei Giganti[27] – rinviano di nuovo

proverbiale abilità retorica del religioso (vd. *Decameron* VI, 10, 7) allo scopo di sorprendere il lettore con un discorso mordace, che fa la parodia del genere codificato e solenne dell'epidittica. Sull'opera, cfr. L.C. VACCARI, *Un episodio della carriera veneziana di Ortensio Lando: i* Sermoni funebri, in «Studi veneziani», XLIII, 2003, pp. 69-97 e M. UBEZIO, *Una proposta di lettura per i* Sermoni funebri nella morte de diversi animali *di Ortensio Lando*, in *Per Franco Brioschi: saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di C. Milanini e S. Morgana, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 149-60.

[24] Legato agli Este, nel 1551 dedica la traduzione dei *Fasti* al futuro duca di Ferrara, Alfonso II. Due anni più tardi pubblica un commento in forma di dialogo al poema ovidiano, mentre è del 1556 la sua opera più celebre, il trattato su *Le imagini con la spositione dei dèi degli antichi*. Sulla paternità dell'*Asinesca gloria* (in passato attribuita a Doni), vd. da ultimo S. PIERGUIDI, *"Gigantomachia" and the Wheel of Fortune in Giulio Romano, Vincenzo Cartari and Anton Francesco Doni, and the authorship of the* Asinesca Gloria, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXVII, 2004, pp. 275-84.

[25] *L'asinesca gloria* finge che l'io narrante si sia tramutato in un asino e descriva, perciò, la superiorità dell'animale su tutti gli altri. Molti procedimenti, paradossali e comici, anticipano gli esiti del *Ragionamento*. Ad esempio, *L'asinesca gloria* si avvale di continui proverbi e di *auctoritates*, spesso travisate e schernite; in aggiunta, Cartari pone a confronto il cavallo con l'asino (cc. 18-19), mentre Pino pone addirittura in relazione l'asino con il leone.

[26] Sul tema, vd. P. CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.

[27] Si veda il *Ragionamento* alle pp. 103-104, in cui Giove chiama a soccorso gli dèi e tutti i suoi collaboratori contro la minaccia dei Giganti; gli alleati che decideranno di non rispondere alla richiesta di aiuto saranno

alla storia napoletana e ai suoi attori principali. Infatti, la rielaborazione mitologica sembrerebbe riecheggiare l'obbligo imposto dal viceré ai nobili di rompere l'alleanza con il popolo «sotto pena di ribellione» (maggio 1547)[28]. Dunque, l'incapacità degli dèi di piegare la resistenza dei Giganti va letta quale critica all'impotenza e alla disorganizzazione del governo spagnolo: la vittoria è dovuta soltanto a un episodio fortunato e improvviso, come testimonia il raglio degli asini.

La proposta di Pino appare ancora più raffinata, perché poggia su un rifacimento stratificato di fonti e suggestioni: quella della gigantomachia è, al contempo, un'autocitazione ricavata da *Il triompho di Carlo quinto*. Ora, nella terza parte del poemetto in ottave l'io lirico, accompagnato da una guida, ammira un arco su cui sono raffigurate scene belliche e allegoriche; tra queste spicca il racconto della vittoria degli dèi olimpici sui Giganti. Evidentemente non è concesso alcuno spazio agli asini e all'interpretazione canzonatoria del mito, giacché prevale il tono celebrativo, di cui il *Ragionamento* costituisce una sorta di controcanto: i Giganti sono elencati e descritti al fine di elogiare, per contrasto, le virtù di Giove, a sua volta accostato a Carlo V; gli dèi sono presentati al pari di un «glorioso e gran drappello» (c. O 2*r*, I, 2); l'aquila, particolarmente cara al padre degli dèi, spicca in quanto simbolo imperiale, mentre la vittoria conclusiva denuncia il vero significato del mito (I, 7-8: «alli Giganti darai più tema, / hor che di Carlo tutto il mondo trema»). La palinodia, allora, rappresenta un'ulteriore forma di travestimento satirico, che ricorre con duttilità al carattere ambivalente e polisemico del riuso letterario.

La satira raggiunge talvolta esiti più triviali e punta a una comicità rozza, ma di sicura presa: in particolare, a p. 67 Pino racconta le stranezze dei muli della Cappadocia. Questo passaggio prepara un'accusa politica assai caustica: i muli dell'Asia minore sono molto più aggressivi di quelli europei, tanto che uccidono spesso i loro padroni. L'aneddoto bizzarro fa cenno, attraverso una libera

---

«tenuti per rubelli».

[28] Cfr. P. GIANNONE, *Storia civile…*, op. cit., p. 574.

associazione di idee, al frate francescano e vescovo Alfonso de Castro[29]. Lo scrittore collega, mediante un sillogismo davvero astruso, gli zoccolanti – denominazione popolare che allude ai francescani – agli zoccoli pericolosi dei muli della Cappadocia e, quindi, al temibile Alfonso de Castro: egli, difatti, «al tempo de' tumulti di Napoli, sbombardò questa città per compiacer Toledo». Probabilmente non si possiedono informazioni ulteriori sulla vicenda, passata sotto silenzio dalle cronache e dalle ricostruzioni delle rivolte del 1547-1548, perché il verbo «sbombardare» ('colpire con le bombarde') va inteso nel senso scurrile ('emettere un peto fragoroso') già impiegato nella poesia comica (ad es., in Burchiello, *Di qua da Querciagrossa un trar di freccia*, v. 7).

Le situazioni stravaganti e gli aneddoti ridicoli continuano a rallegrare i convitati sino a quando il temporale – metafora delle sciagure prodotte dal vicereame nel recente passato – non perde provvidenzialmente di intensità[30]. Si prospetta così per il popolo napoletano l'inizio di una nuova èra, come dichiara con malcelato sarcasmo il *colophon* dell'opera (p. 171): «IL FINE | Nel Paradiso de gli Asini, l'anno de la primera sinesca | nel rovescio del mese | asinissimo». Pertanto, contro il governo di Pedro de Toledo lo scrittore elabora un'opera "militante", che amplia i contenuti e le modalità espressive tradizionali dei vari libelli sull'asino[31]. Rispetto agli autori precedenti da cui Pino rielabora vari spunti, il *Ragionamento* innesta il tema politico sulla struttura parodica consueta. Questa scelta conferisce profondità a

[29] L'edizione dell'opera cui si fa riferimento reca il nome «Alonso». Tuttavia, a metà del Cinquecento non ci sono vescovi spagnoli così chiamati. È probabile che la lezione «Alonso» (al posto di «Alfonso») sia inautentica e dovuta a un banale errore di trascrizione. Alfonso de Castro (1492-1558), teologo e vescovo di Santiago de Compostela, faceva parte dell'ordine dei frati minori ed era uno stretto collaboratore di Carlo V. Sul personaggio si veda T. OLARTE, *Alfonso de Castro (1495-1558). Su vida, su tiempo y sus ideas filosóficas-juridicas*, San José, Costa Rica, 1946.

[30] Sul temporale si veda *supra* la n. 5.

[31] L'asino è una figura significativa della letteratura cinquecentesca. L'*Asino d'oro* di Apuleio nel Cinquecento vanta più di venti traduzioni in italiano. Si ricordi che Giovanni Pontano è autore di un dialogo intitolato *Asinus* (1507); il libro *Della vanità delle scienze* di Cornelio Agrippa, che si conclude con un elogio dell'asino dal carattere polemico, viene tradotto in Italia nel 1547; i *Sermoni funebri* di Lando escono l'anno successivo; l'*Asino* di Machiavelli viene pubblicato nel 1549; *L'asinesca gloria dell'Inasinito academico Pellegrino* è scritta da Cartari nel 1553. Negli anni successivi la fortuna dell'asino in letteratura viene certificata da Giordano Bruno (*Cabala del cavallo Pegaseo, con l'aggiunta dell'asino Cillenico*, 1585) e da libelli burleschi come *La nobiltà dell'asino di Attabalippa dal Perù* di Adriano Banchieri (1590). Sull'argomento, vd. *Asino chi legge. Elogi dell'asino e altre "asinerie" del Rinascimento italiano*, a cura di N. Bonazzi, Bologna, Pàtron, 2015.

un “microgenere” talora disimpegnato, retoricamente compiaciuto e piuttosto effimero. Le motivazioni contingenti, che spiegano la necessità dello scrittore di esprimere la propria opinione sui disordini del 1547-1548, acquistano un valore universale grazie a uno stile articolato e avvincente, che richiede la partecipazione del pubblico. Tocca a quest’ultimo recepire il senso profondo del riuso satirico del testo, reagendo alle ingiustizie della storia, agli assurdi accidenti della vita.

Matteo Bosisio

Appendice

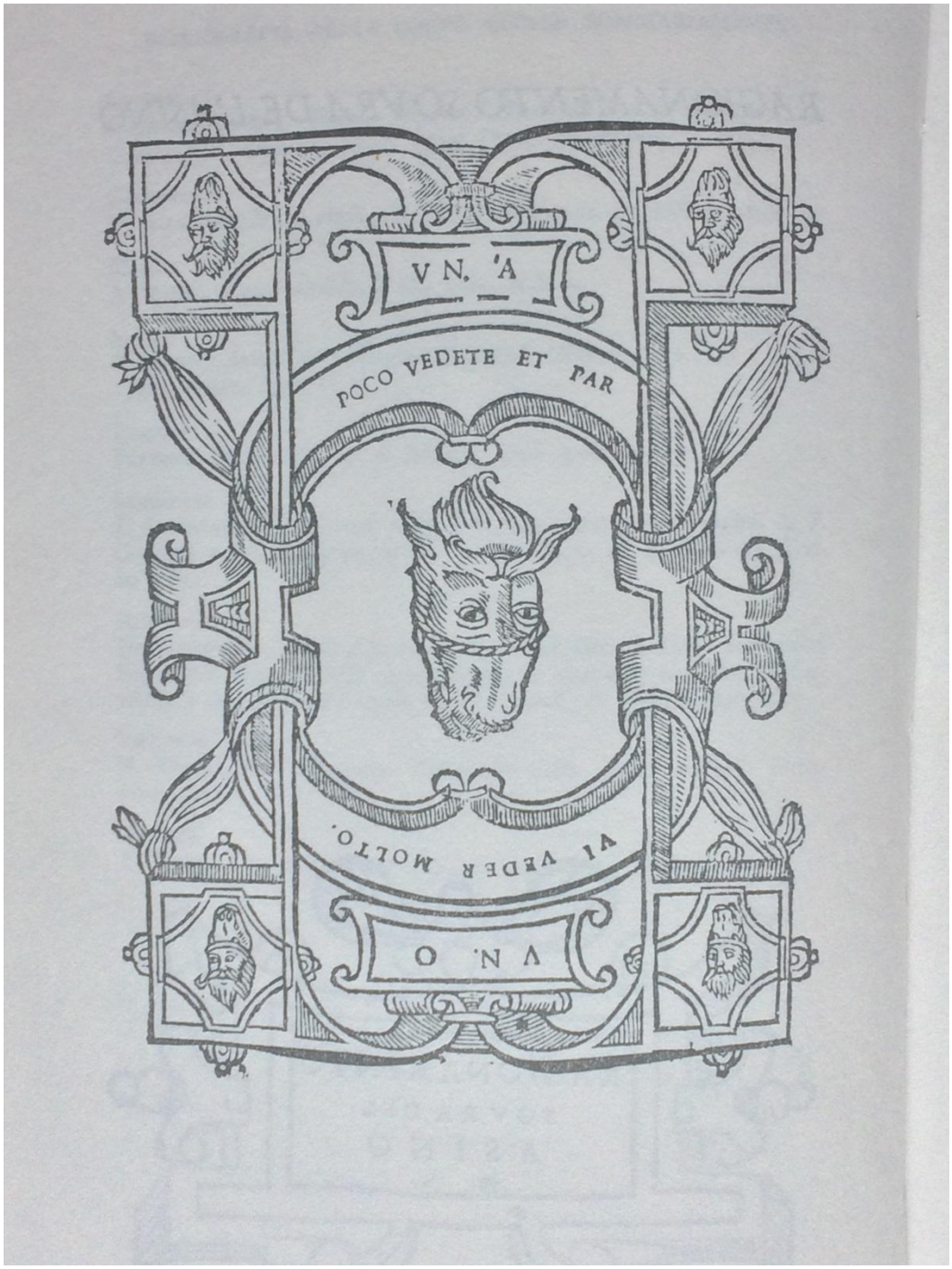

Fig. 1: G. B. PINO, *Ragionamento sovra de l'asino*, Napoli, Cancer, 1560-1568, c. 4.

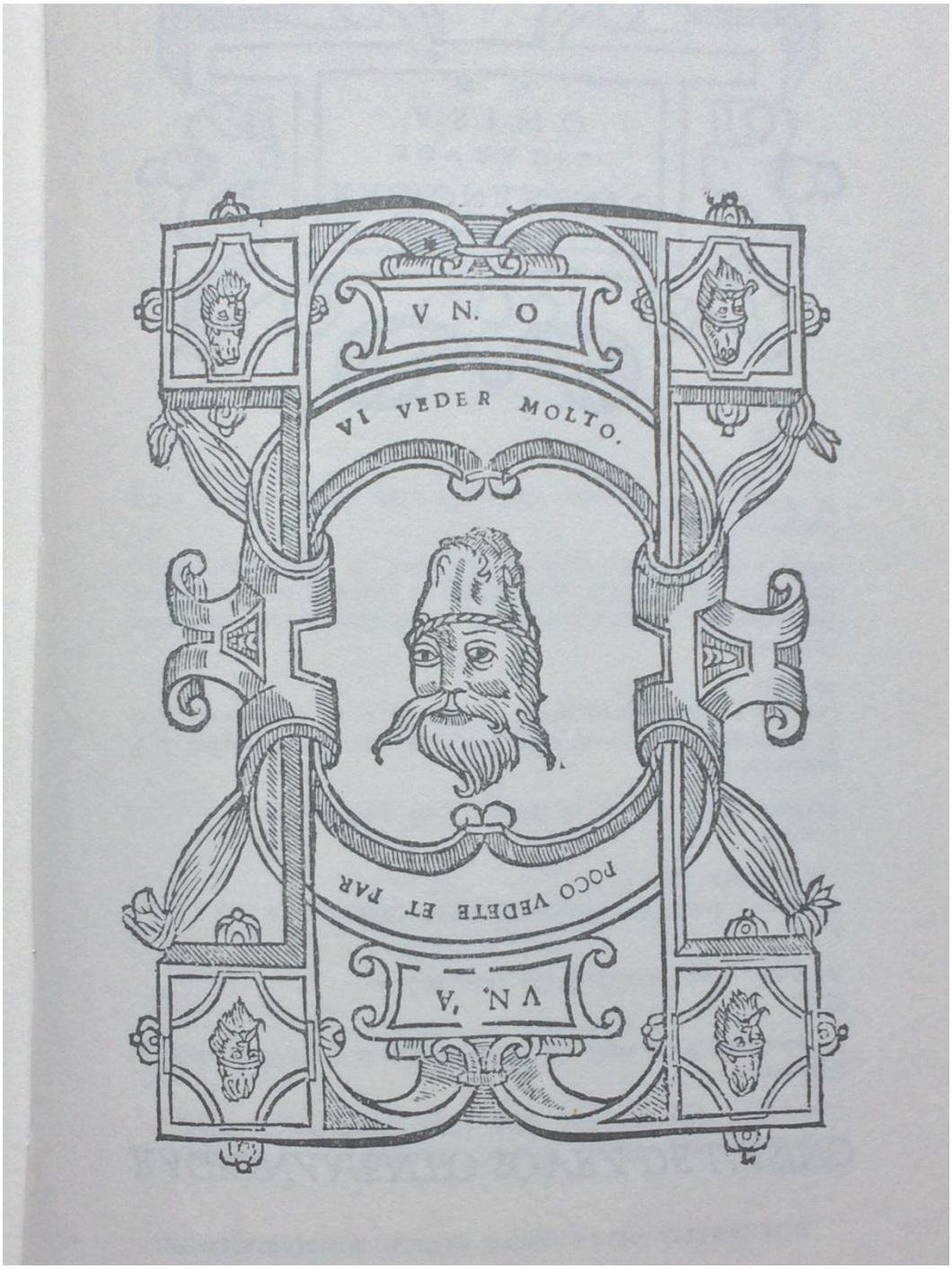

Fig. 2: G. B. PINO, *Ragionamento sovra de l'asino*, Napoli, Cancer, 1560-1568, c. 4 (immagine capovolta).

Fig. 3: Cerchia di Tiziano Vecellio, *Don Pedro Alvarez de Toledo*, München, Bayerisches Staatsgemaldesammlungen, Alte Neue Pinakothek.

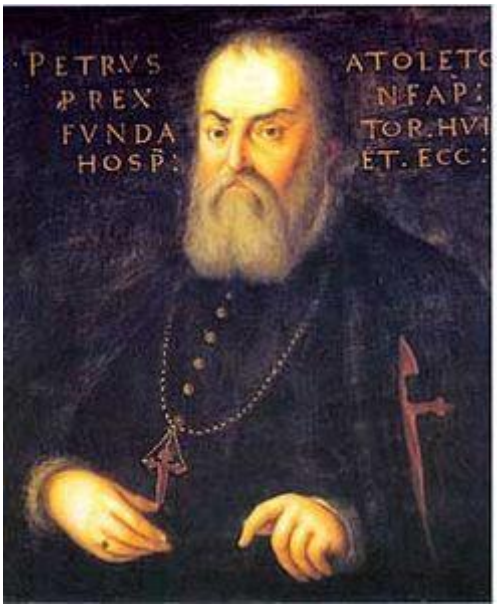

Fig. 4: ANONIMO, *Ritratto di Don Pedro Alvarez de Toledo*, Napoli, Museo di San Martino.

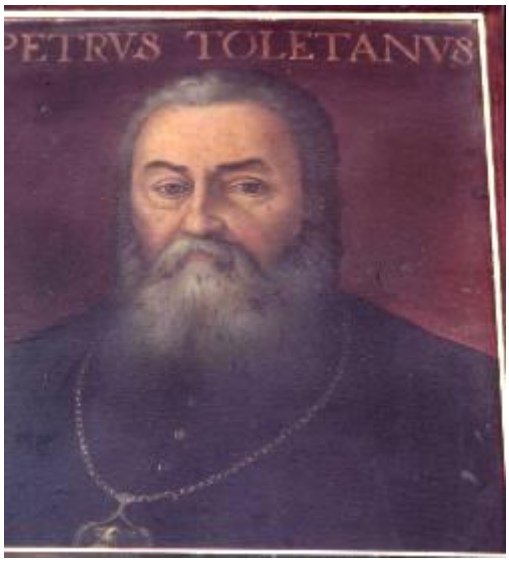

Fig. 5: CRISTOFANO DELL'ALTISSIMO, *Petrus Toletanus*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Il disinganno copernicano: *sull'antropologia materialistica di Giacomo Leopardi*

1. «Le grandi scoperte per lo più non sono altro che scoperte di grandi errori»: questa, come è noto, è una delle convinzioni più radicate di Giacomo Leopardi, chiave imprescindibile per la comprensione della sua idea di *modernità*. Il "progresso" del sapere non è affatto consistito nella fondazione di verità positive, ma nello smascheramento dei pregiudizi e delle illusioni degli antichi: lo stanno a dimostrare, si legge a più riprese nello *Zibaldone*, gli stessi Cartesio, Locke e Newton, i massimi protagonisti della filosofia e della scienza in età moderna. Filosofo del dubbio e del disinganno, Cartesio deve la propria fama all'aver ridotto a macerie l'edificio del sapere aristotelico, non a quello malcerto da lui costruito. Né miglior sorte è toccata al suo celebrato avversario Isaac Newton, il cui sistema del mondo dopo poco più di un secolo stava mostrando, osserva acutamente Leopardi, le prime serie crepe:

> Cartesio distrusse gli errori de' peripatetici. In questo egli fu grande, e lo spirito umano deve una gran parte de' suoi progressi moderni al disinganno proccuratogli da Cartesio. Ma quando questi volle insegnare e fabbricare, il suo sistema positivo che cosa fu? Sarebbe egli grande, se la sua gloria riposasse sull'edifizio da lui posto, e non sulle ruine di quello de' peripatetici? Discorriamo allo stesso modo di Newton, il cui sistema positivo che già vacilla anche nelle scuole, non ha mai potuto essere per i veri e profondi filosofi altro che un'ipotesi, e *una favola*, come Platone chiamava il suo sistema di idee, e gli altri particolari o secondari e subordinati sistemi o supposizioni da lui immaginate, esposte e seguite [1].

Chiara appare in questo brano l'allusione polemica al contenuto della quattordicesima delle *Lettres philosophiques* di Voltaire, ben conosciuto da

[1] *Zibaldone* 2708-2709, 21 maggio 1823. Cito da G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

Leopardi[2], nella quale era stato magnificato il trionfo dell'algido Newton e della sua "filosofia sperimentale" (fondata programmaticamente sul rigetto delle ipotesi)[3] sul *roman philosophique* di Cartesio, dipinto come un uomo dotato dalla natura d'immaginazione tanto «vivida e vigorosa» da farne quasi un «poeta». Del pari, rincara Leopardi, la «principale scoperta» di Locke (celebrato da Voltaire nella tredicesima delle *Lettres philosophiques* come il demolitore del "dualismo" di scuola cartesiana) non riposa di per sé su nuove solide fondamenta, ma è consistita nella «distruzione» dei principi dell'innatismo di tradizione platonica, causa di «un'infinita catena di errori»:

Qual è la principale scoperta di Locke, se non la falsità delle idee innate? Ma qual perspicacia d'intelletto, qual profondità ed assiduità di osservazione, qual sottigliezza di raziocinio non era necessaria ad avvedersi di questo inganno degli uomini, universalissimo, naturalissimo, antichissimo, anzi nato nel genere umano, e sempre nascente in ciascuno individuo, insieme colle prime riflessioni del pensiero sopra se stesso, e col primo uso della logica? Eppure che infinita catena di errori nascevano da questo principio! Grandissima parte de' quali ancor vive, e negli stessi filosofi, ancorché il principio sia distrutto. Ma le conseguenze di questa

[2] Le opere di Voltaire sono ben rappresentate nella biblioteca paterna di Recanati, e numerosi ne sono i rinvii nello *Zibaldone*. Vasta la letteratura critica sull'argomento.

[3] Celeberrima l'affermazione «hypotheses non fingo» contenuta nello *Scolio generale* alla seconda edizione del 1713 dei *Principia Mathematica Philosophiae Naturalis*, che relegava nell'angolo delle mere ipotesi, per di più contrarie ai dati dell'esperienza («l'ipotesi dei vortici è soggetta a molte difficoltà»), il sistema astronomico cartesiano della materia sottile: «In verità non sono ancora riuscito a dedurre dai fenomeni la ragione di queste proprietà della gravità, e non invento ipotesi. Qualunque cosa, infatti, non deducibile dai fenomeni va chiamata *ipotesi*; e nella filosofia *sperimentale* non trovano posto le ipotesi sia metafisiche, sia fisiche, sia delle qualità occulte, sia meccaniche. In questa filosofia le proposizioni vengono dedotte dei fenomeni, e sono rese generali per induzione. In tal modo diventano note l'impenetrabilità, la mobilità e l'impulso dei corpi, e le leggi del moto e la gravità. Ed è sufficiente che la gravità esista di fatto, agisca secondo le leggi da noi esposte, e spieghi tutti i movimenti dei corpi celesti e del nostro mare»: I. NEWTON, *Principi matematici di filosofia naturale*, Torino, UTET, 1965, pp. 795-96. Non è qui possibile dar conto del dibattito europeo a cavallo tra Settecento e Ottocento sui fondamenti della meccanica razionale di Newton, in particolare sulla natura della gravità, sul vuoto interplanetario e sull'esistenza dell'etere. Sulla persistenza di temi cartesiani nel pensiero dei newtoniani d'Oltralpe nel XVIII secolo cfr. C. BORGHERO, *Les cartésiens face à Newton. Philosophie, science et religion dans la première moitié du XVIIIe siecle*, Brepols, Turnhout, 2011. Sulla diffusione in Italia del newtonianesimo e sul suo ruolo nella formazione del giovane Leopardi, che quindicenne compendiò nell'erudita *Storia dell'Astronomia* (1813) anche le teorie dei *Principia mathematica*, cfr. il pioneristico saggio di P. CASINI, *L'iniziazione di Leopardi: Filosofia dei Lumi e scienza newtoniana*, in *Giacomo Leopardi. Il pensiero scientifico*, a cura di G. Stabile, Roma, Fahrenheit 451, 2001, pp. 59-77. Per una panoramica delle conoscenze scientifiche di Leopardi rinvio a G. POLIZZI, *«…per le forze eterne della materia». Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, Milano, FrancoAngeli, 2008. Sul recupero nella fisica novecentesca di alcune istanze "cartesiane", in particolare nella teoria della relatività generale di Einstein, nel cui quadro concettuale perdeva di senso riferirsi a spazio, materia e forza gravitazionale come realtà fisiche distinte, mi sia consentito il rinvio a N. ALLOCCA, *Lo spazio, l'occhio e la mente. Cartesio e la visibilità del mondo*, Roma, Aracne, 2012, pp. 89-115.

distruzione, sono ancora pochissimo conosciute (rispetto alla loro ampiezza e moltiplicità), e i grandi progressi che dee fare lo spirito umano in seguito in virtù di questa distruzione, non debbono consistere essi medesimi in altro che in seguitare a distruggere[4].

Nessuna delle facoltà umane è ingenita, tutte sono acquisite mediante l'assuefazione, l'esercizio, l'imitazione[5]. La Natura, è affermato perentoriamente nello *Zibaldone*, «non ingenera nell'uomo quasi altro che disposizioni» (3374, 8 sett. 1823), ovvero nient'altro che «possibilità». Questo il caposaldo teorico dell'antropologia e della poetica leopardiane, la lezione radicale tratta dall'ipotesi lockiana della *thinking matter*. Ogni disposizione, afferma Leopardi, è nel contempo una disposizione «a poter essere» e una disposizione «ad essere»:

Per quelle [*le disposizioni a poter essere*] l'uomo può divenir tale o tale; può, dico, e non più. Per queste [*le disposizioni ad essere*] l'uomo, naturalmente vivendo, e tenendosi lontano dall'arte indubitatamente diviene quale la natura ha voluto ch'ei sia, bench'ella non l'abbia fatto, ma disposto solamente a divenir tale. In queste si deve considerare l'intenzione della natura: in quelle no. E se per quelle l'uomo può divenir tale o tale, ciò non importa che tale o tale divenendo, egli divenga quale la natura ha voluto ch'ei fosse: perocchè la natura per quelle disposizioni non ha fatto altro che lasciare all'uomo la possibilità di divenire tale o tale; nè quelle sono altro che possibilità (*Zib.* 3374-75, 18 sett. 1823).

A differenza degli altri animali, nell'"animale-uomo" le disposizioni sono più «a poter essere» che «ad essere». L'"essere" dell'uomo coincide con il suo "poter essere", ininterrotto divenire, somma virtualmente illimitata di acquisizioni condizionate esclusivamente dalla «disposizion fisica del nostro corpo». Di per sé indeterminate a divenire questa o quella facoltà, le disposizioni vi si trasformano solo in forza delle circostanze e delle assuefazioni. La mente umana, afferma Leopardi,

[4] *Zibaldone* 2708-2709, 21 maggio 1823

[5] È stato da tempo sottolineato il nesso tra l'assuefazione in Leopardi e l'abitudine in David Hume, il cui *Enquiry concerning human understanding* era disponibile in traduzione italiana dal 1820 (cfr. F. BRIOSCHI, *La forza dell'assuefazione*, in AA.VV., *Lo Zibaldone cento anni dopo: composizione, edizione, temi*, Atti del Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Portorecanati, 14-19 settembre 1998), 2 voll., Firenze, Olschki, 2001, vol. II, pp. 737-50).

in origine non ha altro che maggiore o minore delicatezza e suscettibilità di organi, cioè facilità di essere in diversi modi affetta, capacità, e adattabilità, o a tutti o a qualche determinato genere di apprensioni, di assuefazioni, concezioni, attenzioni. Questa non è propriamente facoltà, ma semplice disposizione. Nella mente nostra non esiste originariamente nessuna facoltà, neppur quella di ricordarsi. Bensì ell'è disposta in maniera che le acquista, alcune più presto, alcune più tardi, mediante l'esercizio; ed in alcuni ne *acquista* (gli altri dicono *sviluppa*) più, in altri meno, in alcuni meglio, in altri imperfettamente, in alcuni più in altri meno facilmente, in alcuni così, in altri così modificate, secondo le circostanze, che diversificano quasi i generi di una stessa facoltà. Come una persona di corporatura sveltissima e agilissima, è dispostissima al ballo. Non però ha la facoltà del ballo, se non l'impara, ma solo una disposizione a poterlo facilmente e perfettamente imparare ed eseguire (*Zib*. 1662, 10 sett. 1821).

E ancora:

Io ho per fermo che il bambino appena nato, o certo nel primo tempo che succede al pieno sviluppo de' suoi organi, non si ricordi dell'istante precedente. Quest'è un'opinione che mi par dimostrata dal vedere come la facoltà della memoria vada sempre crescendo a forza di assuefazione, onde il fanciullo si ricorda più del bambino, il giovane più del fanciullo (del quale spesso ci meravigliamo se mostra memoria di qualche cosa alquanto lontana, di cui però ci sovveniamo senza pena, e consideriamo come uno sforzo e una felicità di memoria in loro, quello che ci pare ordinarissimo in un grande e in noi stessi) e così di mano in mano finch'ella viene a declinare colla declinazione della macchina umana. lo dunque penso che nel bambino perfettamente organizzato, non esista assolutamente memoria prima dell'assuefazione dei sensi e dell'esperienze ec.» (*Zib.* 1765-66, 22 sett. 1821).

«Niente preesiste alle cose. Nè forme, o idee, nè necessità nè ragione di essere, e di essere così e così ec. Tutto è posteriore all'esistenza» (*Zib*. 1616, 3 settembre 1821): il ribaltamento del motto di tradizione platonica *scire nostrum est reminisci* è operato da Leopardi in riferimento esplicito all'insegnamento di Locke, rivisto e corretto attraverso il sensismo di Condillac e soprattutto degli *Idéologues*[6]. Nel *Traité des sensations* (1754) Condillac aveva rifondato l'empirismo lockiano negando l'esistenza di *due* diverse fonti della conoscenza, la sensibilità e la riflessione. Il modello della Statua, che si anima percependo il mondo, mostra che «*la réflexion n'est dans son principe que la sensation même*», e che essa «*est moins la source des nos idées, que le canal par lequel elles découlent des sens*»[7]. La costruzione delle

[6] Cfr. B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci, 2003, in part. pp. 135-200.
[7] E. BONNOT DE CONDILLAC, *Traité des animaux*, Précis de la première partie, in ID., *Traité des* sensations,

capacità cognitive del vivente presuppone soltanto la capacità di avvertire piacere e dolore, oltre alle disposizioni organiche tipiche di ogni specie[8].

In materia di facoltà, "nulla è dato, tutto si costruisce". Anche la ragione e il linguaggio, per Leopardi come per Condillac, vanno considerate come facoltà interamente *acquisite*[9]. L'antropologia materialistica elaborata da Leopardi riconosce alla mente umana soltanto una disposizione ingenita a ragionare[10]. Di per sé essa non è ragione, «e questa disposizione originariamente e riguardo al puro intelletto è tale che anche quanto ad essa l'uomo primitivo affatto inesperto è poco o nulla superiore all'animale» (*Zib*. 1681, 12 sett. 1821). «L'uomo in assoluto stato di natura, il bambino», scrive Leopardi in un altro denso brano dello *Zibaldone*,

non differisce dagli animali (massime da quelli che nella catena del genere animale sono più vicini alla specie umana), se non per un menomo grado ch'egli ha di maggior disposizione ad assuefarsi. La differenza è dunque veram. menoma, e perfettamente gradata, fra l'uomo in natura e l'animale il più intelligente, come fra questo e l'altro un po' meno intelligente, ec. Ma di menoma, diventa somma, coll'esser coltivata, cioè col porre in atto e in esercizio quella alquanto maggiore disposizione che l'uomo ha ad assuefarsi. Un'assuefazioncella ch'egli può acquistare, e l'animale no, perchè alquanto meno disposto, ne facilita un'altra. Due assuefazioni (se così posso esprimermi) già acquistate, mediante quel piccoliss. mezzo di più che la natura ha dato all'uomo, gliene facilitano altre sei o otto, ed accrescono nella stessa proporzione la facilità di acquistarle. Ecco che l'uomo viene acquistando mediante le sole assuefazioni la facoltà di assuefarsi. La quale da una piccolissima disposizione naturale, quasi dal grano di senapa, cresce sempre gradatamente, ma con proporzioni sempre crescenti, in modo che a forza di assuefazioni acquistate, e dalla facoltà di assuefarsi, l'uomo arriva a differenziarsi infinitamente da qualunque animale e dall'intera natura (*Zib*. 1923, 15 ottobre 1821).

Traité des animaux, Paris, Fayard, 1984, p. 290.

[8] E. BONNOT DE CONDILLAC, *Traité des animaux*, op. cit., *Dessein de cet ouvrage*: «*Le principe qui détermine le développemnet de ses facultés, est simple; les sensations mèmes le renferment: car toutes étant nécessairement agréables ou desagréables, la statue est intéressée à jouir des unes et à se dérober des autres. Or, on se convaincra que cet intérèt suffit pour donner lieu aux opérations de l'entendement et de la volonté. Le jugement, la réflexion, les desirs, les passions, etc., ne sont que la sensation même qui se transforme différemment*» (ivi, p. 11).

[9] Sul nesso corpo-pensiero-linguaggio in Leopardi vedi in part. S. GENSINI, *Mente, materia e linguaggio in Giacomo Leopardi*, in *Human Nature. Anima, mente e corpo dall'antichità alle neuroscienze*, a cura di N. Allocca, Roma, Sapienza University Press, 2018, pp. 177-210.

[10] Sul carattere sistemico dell'originale pensiero di Leopardi cfr. F. CACCIAPUOTI, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010; F. VANDER, *Il sistema-Leopardi. Teoria e critica della modernità*, Milano, Mimesis, 2012. Sul ruolo del corpo nell'antropologia leopardiana mi sia permesso il rinvio a N. ALLOCCA, *«Il corpo è l'uomo». Corporeità, medicina, magnanimità nell'antropologia di Leopardi*, in *Oltre il nichilismo, Leopardi*, numero monografico a cura di M. Biscuso di «Il cannocchiale. Rivista di studi filosofici», 2009 (1-2), pp. 57-100, di cui il presente saggio riprende alcuni temi.

La definizione leopardiana di uomo come «animale più assuefabile degli altri» (*Zib*. 1456, 5 agosto 1821), «animale sommamente conformabile» (*Zib*. 3377, 8 sett. 1823), sgombra il campo da ogni possibile equivoco intorno alla sua natura integralmente *corporea*. «Il corpo è l'uomo»: nulla nell'umano eccede l'ambito del corporeo[11]. La ragione, sottolinea Leopardi, «è la facoltà più materiale che sussista in noi», «materialissime» sono tutte le sue operazioni (*Zib*. 107, 15 aprile 1820). Al vertice della scala naturale, come «il più organizzato, sensibile, e conformabile degli esseri terrestri» (*Zib*. 2900, 6 luglio 1823), l'uomo deve la propria specificità unicamente alla maggiore ricettività e plasticità organica. Procurandogli «in pochi momenti un numero di esperienze decuplo» rispetto a quello di cui sono capaci gli altri animali, gli organi di senso «dell'uomo primitivo affatto inesperto lo mettono ben presto al disopra degli altri viventi. L'esperienze riunite di tutta una vita, poi quelle di molti uomini, e poi di molti tempi unite insieme, onde nasce la favella e quindi g'insegnamenti ec. ec. hanno messo il genere umano in lunghissimo tempo, e mettono giornalmente il fanciullo in brevissimo tempo assai al di sopra a tutti gli animali, e gli danno la facoltà della ragione» (*Zib*. 1681-82, 12 sett. 1821).

Sono senza dubbio ravvisabili in queste riflessioni leopardiane sulla natura umana gli echi delle ricerche d'indirizzo vitalistico sulla sensibilità e sul suo ruolo predominante nell'*organisation humaine*, condotte dal medico Pierre-Jean-Georges Cabanis, nominato da Leopardi - assieme a Bacone, Locke, Newton, Rousseau, Galilei e Filangieri - come uno degli autori delle «grandi e vere e sode scoperte sulla natura e la teoria dell'uomo, de' governi ec. ec. la fisica generale» (*Zib*. 2616, 30 agosto 1822). Facoltà che unifica il *fisico* e il *morale*, il corporeo e lo psichico, già apertamente dichiarati del tutto omogenei da d'Holbach nel *Système de la nature* (1770)[12], la sensibilità organica è per Cabanis il dispositivo meramente corporeo che

[11] «E il corpo è l'uomo, perchè (lasciando tutto il resto) la magnanimità, il coraggio, le passioni, la potenza di fare, la potenza di godere, tutto ciò che fa nobile e viva la vita, dipende dal vigore del corpo, e senza quello non ha luogo»: G. LEOPARDI, *Dialogo di Tristano e di un amico*, in ID., *Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida, 1990, p. 504.

[12] Ed. Paris 1820, voI. I, pp. 66-67: «*On a visiblement abusé de la distinction que l'on fait si souvent de l'homme physique et de l'homme moral. L'homme est un être purement physique, l'homme moral n est que cet être physique consideré sous un certain point de vue, c'est-à-dire, relativement à quelques-unes de ses*

produce ed elabora il complesso delle attività cognitivo-affettive umane[13]. L'uomo, al pari dell'animale, non è che una complessa macchina vitale, la cui *organisation* è in grado di spiegarne in modo rigorosamente unitario tanto il comportamento irriflesso quanto quello intelligente. Si incardina su questo monismo radicale, nella stretta imbricazione di fisiologia, gnoseologia e morale, la vocazione *antropologica* della medicina di Cabanis, il suo configurarsi, come nella tradizione ippocratica e galenica, quale scienza di *tutto* l'uomo, della sua sfera fisica e di quella psichica, delle condizioni del suo agire nel mondo naturale e sociale[14]. Effetto dell'attività euro-cerebrale, la natura del pensiero e di tutte le sue operazioni va riconosciuta, secondo la strada aperta dall'interpretazione strettamente materialistica del modello psicofisiologico meccanicistico elaborato da Cartesio ne *L'Homme*[15], come integralmente organica, e in nessun modo come il prodotto di un *esprit* o principio spirituale. Il cervello è un organo viscerale che secerne organicamente il pensiero[16]: comprendere i meccanismi dell'organizzazione fisica dell'uomo apre alla comprensione del mondo sociale e morale come un sistema interrelato di forze materiali in continua trasformazione.

---

façons d'agir dues à son organisations particulière».

[13] «*Tous le phénomènes physiologiques ou moraux se rapportent toujours uniquement et en dernier résultat à la sensibilité*»: G.-P.-G. CABANIS, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802), in ID., *Oeuvres philosophiques*, Paris 1956, vol. I, p. 196.

[14] «*Permettez donc, citoyens, que je vous entretienne aujourd'hui des rapports de l'étude physique de l'homme avec celle des procédés de son intélligence; de ceux du dévéleppement systématique des ses organes avec le dévéleppement analogue de ses sentiments et de ses passions: rapports d'où résulte clairement que la physiologie, l'analyse des idées et la morale, ne son que les trois branches d'une seule et meme science, que peut s'appeler, à juste titre, la science de l'homme*», scienza che, specifica Cabanis, «*c'est celle que les Allemands appellent Anthropologie; et sous ce titre, ils comprennent, en effet, les trois objets principaux dont nous parlons*»: ivi, p. 59.

[15] Sulla sostanziale continuità epistemica tra il materialismo francese settecentesco e alcuni sviluppi naturalistici del cartesianesimo, rinvio a N. ALLOCCA, *Cervello e natura umana: note su Descartes e il dibattito medico sei-settecentesco sulla corporeità della mente*, in *Anima, mente e corpo dall'antichità alle neuroscienze*, a cura di N. Allocca, op. cit., pp. 59-90.

[16] «*Nous concluons avec la même certitude, que le cerveau digère en quelque sorte les impressions; qu'il fait organiquement la sécrétion de la pensée*»: G.-P.-G. CABANIS, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, op. cit., p. 129.

2. La natura spirituale dell'uomo è una *chimera*[17]. È nota l'avversione del maturo Leopardi tanto per lo spiritualismo controrivoluzionario quanto per le moderne "mitologie" scientifiche del progresso, la cui saldatura, nell'Età della Restaurazione, in un antropocentrismo fideistico e provvidenzialistico è sottoposta a feroce critica nello *Zibaldone* e nelle *Operette morali*. L'intelligenza è integralmente organica: tutt'altro che inconciliabile o contraddittorio con la materia e il corpo, il pensiero si definisce per Leopardi come proprietà naturale, né più né meno che l'elettricità:

Parrebbe che secondo ogni ragione, secondo l'andamento naturale dell'intelletto e del discorso, noi avessimo dovuto dire e tenere p. indubitato, la materia può pensare, la materia pensa e sente. Se io non conoscessi alcun corpo elastico, forse io direi: la materia non può, in dispetto della sua gravità, muoversi in tale o tal direzione eco Così se io non conoscessi la elettricità, la proprietà dell'aria di essere instrumento del suono; io direi la materia non è capace di tali e tali azioni e fenomeni, l'aria non può fare i tali effetti. Ma perchè io conosco dei corpi elastici, elettrici ec. io dico, e nessuno me lo contrasta; la materia può far questo e questo, è capace di tali e tali fenomeni. Io veggo dei corpi che pensano e che sentono. Dico dei corpi; cioè uomini e animali; che io non veggo, non sento, non so nè posso sapere che siano altro che corpi. Dunque dirò: la materia può pensare e sentire; pensa e sente (*Zib*. 4252, 2 marzo 1827).

Il paragone leopardiano tra la capacità del corpo di produrre i "mirabili" effetti dell'elettricità e quella di essere soggetto del pensiero si riscontra, significativamente, ne *L'homme machine* (1737) del medico-filosofo La Mettrie, per il quale il pensiero «*est si peu incompatible avec la matière organisée, qu'elle semble en être une*

[17] G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 4111 (11 luglio 1824): «Quando diciamo che l'anima è spirito, non diciamo altro se non che ella non è materia, e pronunziamo in sostanza una negazione, non un'affermazione. Il che è quanto dire che *spirito* è una parola senza idea, come tante altre. Ma perocché noi abbiamo trovato questa parola grammaticamente positiva, crediamo, come accade, avere anche un'idea positiva della natura dell'anima che con quella voce si esprime»; *Zibaldone*, 4208, 26 settembre 1826: «l'idea chimerica dello spirito non è nel capo nè di un bambino nè di un puro selvaggio». Cfr. P.Th. D'HOLBACH, *Le bon sens*, Paris 1772, trad. it. di S. Timpanaro *Il buon senso*, Milano, Garzanti, 1985, cap. 21, *La spiritualità è una chimera*: «Il selvaggio, quando parla di uno "spirito", attribuisce almeno qualche significato a questa parola: intende un agente simile al vento, all'aria agitata, al soffio, i quali producono in modo invisibile effetti visibili. A forza di sottilizzare, il teologo moderno diventa altrettanto incomprensibile a se stesso quanto agli altri. Domandategli che cosa intende per "spirito": vi risponderà che è una sostanza sconosciuta, che è perfettamente semplice, che non ha estensione, che non ha nulla in comune con la materia. Siamo giusti: c'è qualche mortale che possa formarsi la minima idea d'una simile sostanza? Uno "spirito", nel linguaggio della teologia moderna, è dunque qualcosa di diverso da un'assenza di idee? L'idea della "spiritualità" è anch'essa un'idea senza modello».

proprieté, telle que l'électricité, la faculté motrice l'impenetrabilité, l'étendue, etc.»[18]. Né più né meno che per La Mettrie o Cabanis, non occorre per Leopardi alcuna prova della capacità del corpo di sentire e di pensare: «il fatto lo prova», lo testimonia la banale e la più comune esperienza, l'esperienza del corpo animale e di quello umano, «corpi che pensano e che sentono» (*Zib*. 4252, 9 marzo 1827). La nozione di materia pensante, ipotizzata da Locke e rilanciata da Voltaire, non è che il necessario risvolto di quanto osserviamo nella natura e in noi stessi, del completo corrispondere e subordinarsi del pensiero agli stati del nostro corpo, alle sue modificazioni organiche e percettive. Il sapere medico fu d'altronde allora chiamato a confrontarsi, a fianco delle nascenti scienze etno-antropologiche, con l'enorme e disparata messe di dati sulla cultura, i riti, il linguaggio, le tecniche, i manufatti, la fisiologia degli esseri umani che abitavano nei continenti extra-europei massicciamente colonizzati, che furono oggetto di resoconti di viaggiatori, commercianti e missionari che fornirono a Leopardi, assieme alle documentazioni sui popoli e le culture antiche, vasta documentazione per le riflessioni sulle società primitive o selvagge dell'Africa, dell'Asia, dell'America, di cui abbonda lo *Zibaldone*[19].

La ragione non può per Leopardi avanzare alcuna pretesa di autonomia e assolutezza, non può mai davvero sciogliersi dall'intreccio con le facoltà organiche della sensazione, dell'immaginazione e del sentimento. «Grandissima e principalissima parte della natura non si può conoscere senza sentirla, anzi conoscerla non è che sentirla» (*Zib*. 1853, 5-6 ottobre 1821). L'equivalenza leopardiana di conoscere e sentire trasforma l'esame empiristico delle idee del lockiano *human understanding* nell'analisi del radicamento corporeo dei processi cognitivi, delle precondizioni percettive, affettive e immaginative di ogni conoscenza, preparando la strada alla costituzione un'«ultrafilosofia, che conoscendo l'intiero e l'intimo delle

[18] Julien Offray de LA METTRIE, *Œuvres philosophiques*, t. III, Berlin 1796, p. 189.
[19] Si vedano le riflessioni in merito in G. POLIZZI, *Giacomo Leopardi. La concezione dell'umano, tra utopia e disincanto*, Milano, Mimesis, 2011.

cose, ci ravvicini alla natura»[20]. All'immaginazione, riconosciuta da Leopardi quale sorgente corporea tanto del "razionale" quanto del "poetico", spetta il cruciale ruolo di facoltà inventiva e di sintesi:

> La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell'immaginazione. Or questa facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità. E si può dire che da una stessa sorgente, da una stessa qualità dell'animo, diversamente applicata, e diversamente modificata e determinata da diverse circostanze e abitudini, vennero i poemi di Omero e di Dante, e i Principii matematici della filosofia naturale di Newton [...]. L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia (*Zib*. 2132-34, 20 nov. 1821).

Leopardi ha ben presenti i ripetuti riferimenti vichiani alla corporeità come sorgente della fantasia, al pensiero e alla sapienza che da essa scaturiscono[21]. Nella *Scienza nuova* non solo la prima operazione della mente umana e il plesso delle sue facoltà (senso, memoria, fantasia, ingegno) trovano fondamento nel corpo: esso è l'orizzonte *dal* quale l'uomo trae il nucleo di senso propriamente umano, *entro* il quale l'immaginazione dà forma al linguaggio e al pensiero[22]. Anche per Leopardi l'immaginazione è parte costitutiva di una conoscenza *integrata*, non monca del reale. Senza il soccorso del «colpo d'occhio» dell'immaginazione e del sentimento, senza il «lampo improvviso» che coglie l'animo in un momento di particolare euforia fisica ed emotiva, la «minuta e squisita» scomposizione analitica della «freddissima» ragione è sterile e fallace, è lo strumento dissettorio di una filosofia «dimezzata» che rende «fredda, morta, esangue, immobile» (*Zib*. 1849-56, 5-6 ottobre 1821) una

[20] *Zibaldone* 115, 7 giugno 1820.

[21] Su Leopardi e Vico cfr. M. PIPERNO, *Rebuilding Post-Revolutionary Italy: Leopardi and Vico's 'New Science'*, Oxford, Voltaire Foundation-Oxford University Studies in the Enlightenment, 2018. Piperno esamina la ricezione di Vico nei decenni successivi alla rivoluzione napoletana nel periodo delle guerre napoleoniche (1796-1815) e della restaurazione borbonica (1815-1848). Per una lettura di Leopardi nell'orizzonte di poeti e pensatori post-illuministi e post-rivoluzionari europei (Coleridge, Novalis, de Sade, Goethe) vedi F. D'INTINO, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2018. Sulle varie interpretazioni dell'antropologia di Leopardi rinvio al corposo volume a cura di C. Gaiardoni, *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23-26 settembre 2008), Firenze, Olschki, 2010.*

[22] Cfr. S. VELOTTI, *Sapienti e Bestioni. Saggio sull'ignoranza il sapere e la poesia in G.B. Vico*, Parma, Pratiche, 1995.

natura che è al contrario continuo ed inesauribile divenire, eterno circuito di produzione e di trasformazione, «macchina complicatissima» di esseri connessi da un'infinità di rapporti che nessuna ragione scorporata può comprendere nella loro articolazione:

Chi non ha o non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità di entusiasmo, di eroismo, d'illusioni vive e grandi, di forte e varie passioni, chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi non legge o non sente, o non ha mai letto o sentito i poeti, non può assolutamente essere un grande, vero e perfetto filosofo, anzi non sarà mai se non un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa, per diligente, paziente, e sottile, e dialettico e matematico ch'ei possa essere; non conoscerà mai il vero, si persuaderà e proverà colla possibile evidenza cose falsissime ec. ec. (*Zib*. 1833, 4 ottobre 1821).

«Tale è stata ed è una grandissima parte de' più acclamati filosofi dal '600 in poi», osserva Leopardi, «massime tedeschi e inglesi». Il carattere finito, limitato, della ragione umana è un dato ultimo, messo a nudo dalle osservazioni telescopiche e microscopiche della duplice inesauribile infinità del macrocosmo e del microcosmo[23]. La pretesa della ragione moderna di reclamarsi come autonoma e sovrana in quanto *puro* intelletto ha prodotto esiti meramente critici e negativi, che azzerano le differenze di valore e inibiscono l'azione morale. La ragione, scrive Leopardi

dunque per sé, e come ragione, non è impotente, nè debole, anzi per facoltà di un ente finito, è potentissima; ma ella è dannosa, ella rende impotente colui che l'usa, e tanto più quanto maggiore uso ei ne fa, e a proporzione che cresce il suo potere, scema quello di chi l'esercita e la possiede, e più ella si perfeziona, più l'essere ragionante diviene imperfetto: ella rende piccoli e vili e da nulla tutti gli oggetti sopra i quali si esercita, annulla il grande, il bello, e per così dir la stessa esistenza, è vera madre e cagione del nulla, e le cose tanto più impiccioliscono quanto ella cresce; e quanto è maggiore la sua esistenza in intensità e in estensione, tanto l'esser delle cose si scema e restringe ed accosta verso il nulla (*Zib*. 2942, 11 luglio 1823).

[23] Celeberrime le riflessioni di Pascal in merito: «Che cos'è l'uomo nella natura? Un nulla in confronto con l'infinito, un tutto in confronto al nulla, qualcosa di mezzo tra il nulla e il tutto. Infinitamente lontano dal comprendere gli estremi, il termine delle cose e io loro principio sono per lui invincibilmente nascosti in un segreto impenetrabile, egualmente incapace di scorgere il nulla, da cui è tratto, e l'infinito da cui è inghiottito»: B. PASCAL, *Pensieri, Opuscoli, Lettere*, a cura di A. Bausola, Milano, Rusconi, 1978, p. 428.

L'*inferiorità morale* della civiltà moderna rispetto a quella degli antichi è il rovescio della medaglia della sua *superiorità intellettuale*. Le *Operette morali* si soffermano con particolare insistenza sulla distinzione tra «errore» e «pregiudizio», su cui si era chiuso il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (cap. IX: «la storia degli errori è lunga come quella dell'uomo. Il pregiudizio [...] è ben differente dall'errore; poiché questo può nascere insieme e spirare; [...] quello è necessariamente durevole; [...] esso è il sentimento del popolo e resta nella massima parte degli uomini). Indagata come storia dei suoi errori, la storia dell'uomo reclama una storia sistematica dei pregiudizi, il più pernicioso dei quali è individuato nell'antropocentrismo, minato dalla rivoluzione astronomica. In uno dei primi appunti dello *Zibaldone* era emersa con chiarezza la convinzione che le teorie fisico-cosmologiche possano imporre svolte radicali al pensiero umano, tra tutte il sistema copernicano[24]. Nell'operetta *Il Copernico* queste implicazioni sono rese esplicite, e contrapposte alla meschinità antropocentrica del voler accomodare la realtà delle cose al proprio desiderio. Conviene qui riportarne un cruciale passaggio:

Copernico: La Terra insino a oggi ha tenuto la prima sede del mondo, che è a dire il mezzo; e (come voi sapete) stando ella immobile, e senza altro affare che guardarsi all'intorno, tutti gli altri globi dell'universo, non meno i più grandi che i più piccoli, e così gli splendenti come gli oscuri, le sono iti rotolandosi di sopra e di sotto e ai lati continuamente; con una fretta, una faccenda, una furia da sbalordirsi a pensarla. E così, dimostrando tutte le cose di essere occupate in servizio suo, pareva che l'universo fosse a somiglianza di una corte; nella quale la Terra sedesse come in un trono; e gli altri globi dintorno, in modo di cortigiani, di guardie, di servitori, attendessero chi ad un ministero e chi a un altro. Sicché, in effetto, la Terra si è creduta sempre di essere imperatrice del mondo: e per verità, stando così le cose come sono state per l'addietro, non si può mica dire che ella discorresse male; anzi io non negherei che quel suo concetto non fosse molto fondato. Che vi dirò poi degli uomini? che riputandoci (come ci riputeremo sempre) più che primi e più che principalissimi tra le creature terrestri; ciascheduno di noi se ben fosse un vestito di cenci e che non avesse un cantuccio di pan duro da rodere, si è tenuto per certo di essere uno imperatore; non mica di Costantinopoli o di Germania, ovvero della metà della Terra, come erano gl'imperatori romani, ma un imperatore dell'universo; un imperatore del sole, dei pianeti, di tutte le stelle visibili e non visibili; e causa finale delle stelle, dei pianeti, di vostra signoria illustrissima, e di tutte le cose. Ma ora se noi vogliamo che la Terra si

[24] «Una prova in mille di quanto influiscano i sistemi purmam. fisici sugl'intellettuali e metafisici, è quello di Copernico che al pensatore rinnuova interam. l'idea della natura e dell'uomo concepita e naturale per l'antico sistema detto tolemaico, rivela una pluralità di mondi mostra l'uomo un essere non unico, come non è unica la sua collocaz. il moto e il destino della terra, ed apre un immenso campo di riflessioni, sopra l'infinità delle creature che secondo tutte le leggi d'analogia debbono abitare gli altri globi in tutto analoghi al nostro, e quelli anche che saranno benchè non ci appariscano intorno agli altri soli cioè le stelle»: *Zibaldone*, 84, 8 gennaio 1820.

parta da quel suo luogo di mezzo; se facciamo che ella corra, che ella si voltoli, che ella si affanni di continuo, che eseguisca quel tanto, né più né meno, che si è fatto di qui addietro dagli altri globi; in fine, che ella divenga del numero dei pianeti; questo porterà seco che sua maestà terrestre, e le loro maestà umane, dovranno sgomberare il trono, e lasciar l'impero; restandosene però tuttavia co' loro cenci, e colle loro miserie, che non sono poche.
Sole: Che vuol conchiudere in somma con cotesto discorso il mio don Niccola? Forse ha scrupolo di coscienza, che il fatto non sia un crimenlese?
Copernico: No, illustrissimo; perché né i codici, né il digesto, né i libri che trattano del diritto pubblico, né del diritto dell'Imperio, né di quel delle genti, o di quello della natura, non fanno menzione di questo crimenlese, che io mi ricordi. Ma voglio dire in sostanza, che il fatto nostro non sarà così semplicemente materiale, come pare a prima vista che debba essere; e che gli effetti suoi non apparterranno alla fisica solamente: perché esso sconvolgerà i gradi delle dignità delle cose, e l'ordine degli enti; scambierà i fini delle creature; e per tanto farà un grandissimo rivolgimento anche nella metafisica, anzi in tutto quello che tocca alla parte speculativa del sapere. E ne risulterà che gli uomini, se pur sapranno o vorranno discorrere sanamente, si troveranno essere tutt'altra roba da quello che sono stati fin qui, o che si hanno immaginato di essere[25].

3. Le origini e il significato della rivoluzione scientifica sono stati oggetto di vivacissime discussioni in ambito storiografico e teorico, divenendo teatro di confronto (e di scontro) di differenti interpretazioni della storia della scienza e della conoscenza scientifica nel suo complesso, dei suoi rapporti con la filosofia, la religione, il contesto tecnico, economico, politico e sociale. Le tesi di Leopardi trovano singolari punti di convergenza con quelle di Alexandre Koyré, uno dei più influenti storici della scienza del Novecento, che vide nella rivoluzione astronomica il maggiore rivolgimento intellettuale mai compiuto dai tempi dell'invenzione del Cosmo ad opera del pensiero greco, comportante una riorganizzazione radicale del modo di concepire la natura, di cui Galileo Galilei fu il primo e massimo interprete[26]. È una costante nello *Zibaldone* l'apprezzamento di Galileo, sia sul piano filosofico-

[25] G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida, 1990, pp. 232-33. Su Leopardi e Copernico cfr. A. DI MEO, *Leopardi copernicano*, Palermo, Demos, 1998; G. STABILE, *Scienza e disincantamento del mondo: poesia, verità, nulla in Leopardi*, in *Giacomo Leopardi. Il pensiero scientifico*, a cura di G. Stabile, op. cit., pp. 187-204.
[26] Si veda A. KOYRÉ, *From the closed world to the infinite universe*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1957, trad. it. *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Milano, Feltrinelli, 1970; *Etudes galiléennes*, Paris, Hermann, 1966, trad. it. *Studi galileiani*, Torino, Einaudi, 1976. Allievo di Edmund Husserl, Koyré si contrapponeva in particolare alle tesi di Pierre Duhem (1861-1916), contrassegnate da una prospettiva epistemica di stampo marcatamente positivistico e convenzionalistico, volte a porre in rilievo il ruolo dei "precursori" trecenteschi di Galilei, e rivendicanti il ruolo delle profonde radici scolastiche della scienza moderna, nonché e il contributo decisivo ad essa apportato dalla matrice religiosa cristiana del pensiero medievale. Di convinzioni cattoliche, e critico degli ideali illuministici, Duhem gettò le basi di una storiografia sostanzialmente continuista dell'evoluzione del sapere scientifico, che ha trovato nel secondo Novecento sviluppi soprattutto in alcuni storici della scienza anglo-americani.

scientifico che su quello letterario', di cui è messa in rilievo l'«efficacia e scolpitezza evidente» (30, dicembre 1818), celebrato come «forse il più gran fisico e matematico del mondo» (1532, 20 agosto 1821), esaltato per la «magnanimità di pensare e di scrivere», senza la quale non sarebbe stato «il primo riformatore della filosofia e dello spirito umano» (4241, agosto 1827). La numerosità dei brani trascelti dal *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo Tolemaico e Copernicano*, dal *Saggiatore*, da varie opere minori e lettere, aveva fatto d'altronde di Galileo il prosatore maggiormente presente nella *Crestomazia Italiana*, pubblicata da Leopardi nel 1827, che segnò l'apparizione in Italia dell'antologia per brani scelti, concepita come repertorio di modelli di stile ed insieme bilancio critico della letteratura italiana. Italo Calvino, galileiano *à part entière* e grande estimatore di Leopardi, a sua volta l'autore più citato nelle *Lezioni Americane*, non manca di sottolinearlo ogni volta che ne ha occasione[27].

Sotto la lente delle teorie copernicane e galileiane la Natura, dichiara Leopardi, si mostra finalmente «tutta spiegata davanti, nuda ed aperta», del tutto indifferente allo sguardo e ai destini umani. L'universo fisico-astronomico dell'uomo moderno è uno smisurato e disorientante palcoscenico, privo d'intrinseco disegno, teatro del cieco avvicendamento della generazione e distruzione dei suoi componenti materiali. «L'uomo (e così gli altri animali) non nasce per goder della vita, ma solo per perpetuare la vita, per comunicarla ad altri che gli succedano, per conservarla. Nè esso, nè la vita, nè oggetto alcuno di questo mondo è propriamente per lui, ma al contrario esso è tutto per la vita. Spaventevole, ma vera proposizione e conchiusione di tutta la metafisica» (*Zib*. 4169, 11 marzo 1826): dimostrato che il fine generale della Natura non è in alcun modo il piacere e la felicità del vivente, che

[27] A partire da *Due interviste su scienza e letteratura* del gennaio 1968: «Leopardi nello *Zibaldone* ammira la prosa di Galileo per la precisione e l'eleganza congiunte. E basta vedere la scelta di passi di Galileo che Leopardi fa nella sua *Crestomazia della prosa italiana*, per comprendere quanto la lingua leopardiana – anche del Leopardi poeta – deve a Galileo», incluso in I. Calvino, *Saggi*, 1945-1985, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, t. I, p. 229. Su Calvino e Galileo, definito nel dicembre 1967 sulle pagine del «Corriere della sera» come il massimo scrittore della letteratura italiana, vedi. M. BUCCIANTINI, *Calvino e la scienza*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 129-46. Sul dibattito suscitato in Italia da Calvino sulla questione rapporto scienza-letteratura, rinvio a N. ALLOCCA, *Le due culture e il 'caso' Galilei*, in «Filosofia italiana», febbraio 2019, pp. 35-58.

nell'universale circuito di produzione, conservazione e distruzione, «la distruzione di ogni animale» è ancor più necessaria della sua conservazione, resta per Leopardi aperto, benché irrisolvibile sul piano strettamente logico, il problema della spiegazione del fatto che «ogni animale abbia di sua natura p. necessario, perpetuo e solo suo fine il suo piacere, e la sua felicità, e così ciascuna specie presa insieme, e così la università dei viventi. Contraddizione evidente e innegabile nell'ordine delle cose e del modo della esistenza, contraddizione spaventevole; ma non perciò men vera: misterio grande, da non potersi mai spiegare, se non negando (giusta il mio sistema) ogni verità o falsità assoluta, e rinunziando in certo modo anche al principio di cognizione, *non potest idem simul esse et non esse*» (*Zib*. 4129, 5-6 aprile 1825). Irrisolvibile, tale antinomia, su un piano strettamente razionale, ma inammissibile ogni suo scioglimento di tipo fideistico, come preteso dai portabandiera del pensiero controrivoluzionario d'Oltralpe[28]. Farsi carico morale dell'assenza di ogni assoluto, dell'infondatezza del principio di contraddizione, dell'abisso di non-senso che essa spalanca, indicare quale posto vi sia nell'universo post-copernicano per una *virtù* "a misura d'uomo", questa è la sfida che Leopardi lancia a chi consideri l'azione umana essenzialmente vana e malvagia se svincolata da un ordine immutabilmente voluto da Dio. Sostenere il peso dell'«orribile mistero delle cose e della esistenza universale» che la ragione moderna ha disvelato è il compito della «filosofia dolorosa, ma vera» che Leopardi rivendica nel *Dialogo di Tristano e un amico* – che chiude l'edizione del 1834 delle *Operette morali* assumendone il ruolo di riepilogo critico svolto nell'edizione del 1827 dal *Dialogo di Timandro e di un amico* –, una filosofia contro i falsi miti nel contempo progressisti e spiritualisti imperanti nell'età della Restaurazione, che eleggevano l'uomo a fine ultimo dell'esistente e reclamavano la trascendente destinazione dell'agire morale[29].

---

[28] Numerosi i rinvii nello *Zibaldone* all'opera di H.-F.-R. de Lamennais, di cui qui non è possibile render conto.

[29] «È chiaro e noto che l'idea e la voce spirito non si può in somma e in conclusione definire altrimenti che sostanza che non è materia, giacchè niuna sua qualità positiva possiamo noi nè conoscere, nè nominare, nè anco pure immaginare. Ora il nome e l'idea di materia, idea e nome anch'essa astratta, cioè ch'esprime collettivamente un'infinità di oggetti, tra sé differentissimi in verità [...], l'idea dico e il nome di materia abbraccia tutto quello che cade e può cader sotto i nostri sensi, tutto quello che noi conosciamo, e che noi

Un triplice «nulla» sigilla nel *Tristano* le conclusioni ultime di un pensiero intollerante di consolatori compromessi: *non saper nulla, non esser nulla, non aver nulla da sperare*[30]. Un "nulla" che qui non equivale tuttavia al "vuoto", perché il rigetto dei principi-guida della moderna «civiltà dello spirito» non porta con sé l'annullamento di ogni valore. A resistere al potere dissolutore della pura ragione dei moderni, che «non fa ordinariamente altro che disingannare e atterrare», è l'originario nucleo di *senso* connaturato al *corpo* dell'animale-uomo, di quel corpo che *è* l'uomo. Se è vero, dal punto di vista metafisico, che la contraddizione tra il fine generale della Natura e il fine particolare del vivente condanna quest'ultimo ad un patimento irredimibile nel "deserto" della vita descritto nella *Ginestra*, è altrettanto vero che, sul piano antropologico e su quello morale, l'uomo è chiamato a farsi titolare di quei valori che scaturiscono dalla propria irriducibile natura di corpo senziente e attivo. Al pari di ogni altro essere vivente, l'uomo infatti è potenza di esistere, un essere che «ama naturalmente e immediatamente solo il suo bene» in proporzione della vitalità organica di cui è dotato (*Zib*. 4131, 5-6 aprile 1825). È il vigore che «produce nell'uomo un gran sentimento di se stesso, lo rende nella sua immaginazione superiore alle cose, agli altri uomini, alla stessa natura; lo fa sfidare il potere delle disgrazie, le persecuzioni, i pericoli, le ingiustizie ec. ec.; lo fa pieno di coraggio ec. ec.; insomma l'uomo vigoroso si sente, si giudica padrone del mondo; e di se medesimo, e veramente uomo» (*Zib*. 1821, 1 ottobre 1821). È dal vigore del corpo che Leopardi nel *Tristano* fa dipendere «la magnanimità, il coraggio, le passioni, la

---

possiamo conoscere e concepire [...]. Per tanto il definire lo spirito, sostanza che non è materia, è precisamente lo stesso che definirla sostanza che non è di quelle che noi conosciamo o possiamo conoscere o concepire, e questo è quel solo che noi venghiamo a dire e a pensare ogni volta che diciamo spirito, o che pensiamo a questa idea, la quale non si può, come ho detto, definire altrimenti. Frattanto questo spirito, non essendo altro che quello che abbiam veduto, è stato per lunghissimo spazio di secoli creduto contenere in sé tutta la realtà delle cose; e la materia, cioè quanto noi cono-sciamo e concepiamo, e quanto possiamo conoscere e concepire, è stata creduta non essere altro che apparenza, sogno, vanità appetto allo spirito. È impossibile non deplorar la miseria dell'intelletto umano considerando un così fatto delirio. Ma se pensiamo poi che questo delirio si rinnuova oggi completamente; che nel 19° risorge da tutte le parti e si ristabilisce radicatamente lo spiritualismo, forse anche più spirituale, per così che addietro; che i filosofi più illuminati della più illuminata nazione moderna, si congratulano di riconoscere per caratteristica di questo secolo, l'essere esso *éminemment religieux*, cioè spiritualista; che può fare un savio, altro che sperare compiutamente della illuminazione della mente umane e gridare: o Verità, tu sei sparita dalla per sempre, nel momento in cui gli uomini cominciarono a cercarti», *Zib*. 4206-4207, 26 settembre 1826.

[30] G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 503.

potenza di fare, la potenza di godere, tutto ciò che fa nobile e viva la vita»[31]. È nella custodia del *vigore* corporeo, nel riconoscimento della sua costitutiva priorità antropologica, che deriva l'insuperato primato dell'uomo antico rispetto a quello moderno. L'«incomparabile» maggior virilità degli antichi «sistemi di morale e di metafisica», rivendicata nelle *Operette morali* in polemica con il moralismo spiritualistico post-illuministico, è il prodotto di una «civiltà del corpo» della cui riattivazione Leopardi reclama nello *Zibaldone* l'improcrastinabile necessità:

> Ci resta ancora molto da ricuperare della civiltà antica, dico quella de' greci e de' romani. Vedesi appunto da quel tanto d'instituzioni e di usi antichi che recentissimamente si son rinnovati: le scuole e l'uso della ginnastica, l'uso dei bagni e simili. Nella educazione fisica della gioventù e puerizia, nella dieta corporale della virilità e d'ogni età dell'uomo, in ogni parte dell'igiene pratica, in tutto il fisico della civiltà gli antichi ci sono ancora d'assai superiori: parte, se io non m'inganno, non piccola e non di poco momento. [...] Il presente progresso della civiltà, è ancora un risorgimento; consiste ancora, in gran parte, in ricuperare il perduto (*Zib*. 4289).

Non manca a Leopardi la consapevolezza che il ritorno alla "naturalità" dell'antico risulta pura utopia per la moderna umanità[32]. Il recupero della «prima natura dell'uomo» è ritenuta infatti impossibile, perché l'assuefazione è nell'animale-uomo un dispositivo a tal punto potente da risultare a tutti gli effetti una «seconda natura», e dunque pur «volendo con ogni massimo sforzo rimetterci nello stato naturale», non vi riusciremmo «nè quanto al fisico, che non lo sopporterebbe in verun modo, nè posto che si potesse quanto al fisico ed esternamente, si potrebbe quanto al morale e internamente», dal momento che «l'interno nostro, che è la parte principale in noi, non può tornar qual era, per nessuna ragione o arte» (*Zib*. 2402-03, 29 aprile 1822). «L'assuefazione e la ragione hanno fatto di noi un'altra natura»[33], sbarrando il passo ad ogni ipotesi sia di regresso all'umanità primitiva che di pieno recupero

[31] Ivi, p. 504.
[32] Sulla polarità "antico"/"moderno" nello *Zibaldone* rinvio alle recenti analisi di S. GENSINI, *Note sulla nozione di 'moderno' in Leopardi*, in *Leopardi e la filosofia italiana*, numero monografico de «Il cannocchiale» a cura di M. Biscuso e S. Gensini, 2019, 1-2, pp. 7-39.
[33] G. LEOPARDI, *Dialogo di Plotino e Porfirio*, in ID., *Operette morali*, cit., p. 479.

dell'antica "civiltà del corpo". Come si legge nel *Frammento sul suicidio*:

non è più possibile l'ingannarci o il dissimulare. La filosofia ci ha fatto conoscer tanto che quella dimenticanza di noi stessi ch'era facile una volta, ora è impossibile. O la immaginazione tornerà in vigore, e le illusioni riprenderanno corpo e sostanza in una vita energica e mobile, e la vita tornerà ad esser cosa viva e non morta, e la grandezza e la bellezza delle cose torneranno a parere una sostanza, e la religione riacquisterà il suo credito; o questo mondo diverrà un serraglio di disperati, e forse anche un deserto. [...]. Pochissimi convengono che le cose antiche fossero veramente più felici delle moderne, e questi pochissimi le riguardano come cose alle quali non si dee più pensare perché le circostanze sono cambiate. Ma la natura non è cambiata, e un'altra felicità non si trova, e la filosofia moderna non si dee vantare di nulla se non è capace di ridurci a uno stato nel quale possiamo essere felici. O sieno cose antiche o non antiche, il fatto sta che quelle convenivano all'uomo e queste no, e che allora si viveva anche morendo, e ora si muore vivendo, e che non ci sono altri mezzi che quegli antichi per tornare ad amare e a sentir la vita[34].

Se all'antichità non si può direttamente tornare, all'antichità si deve tuttavia necessariamente far riferimento come esempio di umanità *storica* che non ha conosciuto gli effetti del moderno «eccesso» della ragione, che ha illanguidito il corpo e mortificato il suo originario patrimonio di vitalità, sensibilità, emotività, imprescindibile scaturigine dell'azione morale. Di per sé infatti, ammonisce Leopardi, la riflessione è astenica, esangue, è «virtù estinguitrice e raffreddatrice» dell'immaginazione e dell'entusiasmo, delle vitali illusioni, che sono state i motori delle "eroiche" passioni degli Antichi, dell'attiva grandezza delle loro virtù morali, del coraggio, della fortezza d'animo, della magnanimità, della compassione, frutti tutti di un'etica della cura del corpo e del suo vigore:

Gli esercizi con cui gli antichi si procacciavano il vigore del corpo non erano solamente utili alla guerra, o ad eccitare l'amor della gloria ec., ma contribuivano, anzi erano necessari a mantenere il vigor dell'animo, il coraggio, le illusioni, l'entusiasmo, che non saranno mai in un corpo debole (vedete gli altri miei pensieri) in somma quelle cose che cagionano la grandezza e l'eroismo delle nazioni. Ed è cosa già osservata che il vigor del corpo nuoce alle facoltà intellettuali, e favorisce le immaginative, e per lo contrario l'imbecillità del corpo è favorevolissima al riflettere, e chi riflette non opera, e poco immagina, e le grandi illusioni non son fatte per lui (*Zib*. 115, 7 giugno 1820).

[34] G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., pp. 592-93.

La scienza moderna ha disvelato la connaturata infelicità dell'uomo e del vivente, ma ciò non implica un rassegnato abbandono al «deserto» del mondo. L'appello all'antica virtù della magnanimità, onnipresente in Leopardi, assume speciale significato nel copernicanesimo delle *Operette*, e negli "epiloghi" del *Timandro* e del *Tristano*. Nel primo in particolare, il motivo dell'urgenza dell'azione poetica e morale si lega alla pratica dell'ironico disincanto:

ne' miei scritti io ricordo alcune verità dure e triste, o per dell'animo, o per consolarmene col riso, e non per altro; io non lascio tuttavia negli stessi libri di deplorare, sconsigliare e riprendere lo studio di quel misero e freddo vero, la cognizione del quale è fonte o di non curanza e infingardaggine, o di bassezza d'animo, iniquità e disonestà di azioni, e perversità di costumi: laddove, per lo contrario, lodo e esalto quelle opinioni, benché false, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi, ed utili al ben comune o privato; quelle immaginazioni belle e felici ancorché vane, che danno pregio alla vita; le illusioni naturali dell'animo, e in fine gli errori antichi, diversi assai dagli errori dei barbari; i quali solamente, e non quelli, sarebbero dovuti cadere per opera della civiltà moderna e della filosofia[35].

L'appello alla grandezza morale dell'essere umano, nella *Ginestra*, si chiude significativamente di lì a poco con l'esaltazione del *com-patire*, che nelle prime riflessioni dello *Zibaldone* era stata definita come un «miracolo della natura», della connaturata capacità di agire per il bene comune[36]. Rappresentata da una poesia *magnanima*, «l'infinita vanità del tutto» è sospesa a beneficio dell'agire. La negazione copernicana del pregiudizio antropocentrico, la piena rivendicazione della materialità dell'individuo psicofisico aprono la via a una nuova forma di celebrazione dell'umano, che restituisce alla poesia e alla fantasia quell'indispensabile dimensione

[35] G. LEOPARDI, *Operette morali*, op. cit., pp. 433-34.

[36] «Nobil natura è quella/ che a sollevar s'ardisce/ gli occhi mortali contra/ al comun fato, e con franca lingua,/ nulla al ver detraendo,/ confessa il mal che ci fu dato in sorte,/ e il basso stato e frale;/ quella che grande e forte/ mostra sé nel soffrir,/ né gli odii e l'ire/ fraterne, ancor più gravi/ d'ogni altro danno, accresce/ alle miserie sue,/ l'uomo incolpando/ del suo dolor, ma dà la colpa a quella/ che veramente è rea, che de' mortali/ madre di parto/ e di voler matrigna./ Costei chiama inimica; e incontro a questa/ congiunta esser pensando,/ siccome è il vero, e ordinata in pria/ l'umana compagnia,/ tutti fra sé confederati estima gli uomini,/ e tutti abbraccia/ con vero amor, porgendo/ valida e pronta ed aspettando aita/ negli alterni perigli e nelle angosce/ della guerra comune». Cfr. *Zibaldone*, 108, 30 aprile 1820: «la compassione […] è un miracolo della natura. […] E perciò appunto gli uomini compassionevoli sono sì rari, e la pietà è posta […] fra le qualità le più riguardevoli e distintive dell'uomo sensibile e virtuoso».

“illusoria” che salva dalla miseria e dalla viltà dell’azzeramento razionale delle speranze.

Nunzio Allocca

«Il rimorso di essermi salvato solo tra i miei». Benedetto Croce e l'immanenza della morte

Autobiografia e angoscia

In Croce l'idea dell'unità tra filologia e filosofia[1], che ricorre e opera anche dove non è espressa esplicitamente, si estende in ambito storiografico e autobiografico come peculiare «tecnologia» e «ricerca del sé». Il *Contributo alla critica di me stesso* (1915) – «capolavoro dell'espressione crociana»[2] – è in questo senso opera misteriosa, in cui «il metodo è una ricerca di salute»[3] ed ha una «portata religiosa»[4]. L'autobiografia è punto di vista dell'autore sulla sua opera ed è esercizio «circolare» di filologia dell'universale, «lotta contro una parte di se stesso»[5]. L'«angoscia», prima «acuta» e poi «cronica» – che da «selvatica e fiera» diverrà «domestica e mite»[6] – e la «passione antieconomica»[7], il *negativo* dell'utile che non trova «riscatto»[8], sono presenze *perturbanti* che possono riattivare nel sé l'esperienza rimossa della «dissoluzione» individuale. L'impulso autobiografico crociano – in cui

[1] Il testo riproduce con integrazioni e varianti l'introduzione a *La ricerca del sé. Indagini su Benedetto Croce*, Macerata, Quodlibet, 2018. Ringrazio l'editore per la gentile concessione. Per l'origine estetica di questa idea di unità fra filologia e filosofia cfr. F. AUDISIO, *Filologia e filosofia. Sull'Estetica di Benedetto Croce e altri saggi*, Napoli, Bibliopolis, 2003 ed E. CUTINELLI-RÈNDINA, *Filologia e filosofia nell'estetica di Croce*, in «Giornale Critico della Filosofia Italiana», 2004, pp. 205-14.

[2] G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana* [1951], Torino, Einaudi, 1989, II ed., p. 5. Per la data di composizione e la vicenda editoriale dello scritto continiano cfr. le pp. VII-XI della *Premessa*. Per l'analisi del rapporto tra filosofia e autobiografia si rinvia a M. CILIBERTO, *Filosofia e autobiografia in Croce*, in *Croce e Gentile: fra tradizione nazionale e filosofia europea*, a cura di M. Ciliberto, Roma, Editori Riuniti, 1993, ora in ID. *Figure in chiaroscuro. Filosofia e storiografia nel Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, pp. 219-42.

[3] G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, op. cit., p. 7.

[4] *Ibidem*.

[5] Ivi, p. 6.

[6] «[…] l'angoscia acuta, della quale ho tanto sofferto in gioventù, è ormai un'angoscia cronica, e da selvatica e fiera si è fatta domestica e mite […] ora ne conosco i sintomi, il rimedio, il decorso, è perciò ho acquistato la calma»: B. CROCE, *Contributo alla critica di me stesso* [1915], in ID., *Etica e politica. Aggiuntovi il contributo alla critica di me stesso*, a cura di A. Musci, Napoli, Bibliopolis, 2015, p. 388.

[7] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 15.

[8] Per l'utile come categoria di riscatto dei negativi delle altre categorie cfr. M. VISENTIN, *Il neoparmenidismo italiano. Le premesse storiche e filosofiche: Croce e Gentile*, Napoli, Bibliopolis, 2005, p. 67.

convergono ascesi «pratica» (l'educazione dell'atto «volitivo» descritta e analizzata nella *Filosofia della Pratica* del 1909) e principio di «contemporaneità» (illustrato in *Storia, cronaca e false storie* del 1912) – è il movimento primitivo dell'Io per allontanare il demone della dispersione spirituale. «Né confessioni, né ricordi, né memorie della mia vita», «vanità dell'individuo» e «transeunte individualità», ma solo «storia della mia "vocazione" o "missione"», «cronologia» e «bibliografia dei miei lavori letterarii»[9], perché «noi realmente non siamo altro» che «l'opera nostra», e «ciò solo vogliamo immortale di noi», mentre «la nostra individualità è una parvenza fissata dal nome» e persiste «come il nulla», «come spasimo»[10].

È il «*r*esoconto mentale» di una «vita di studio e pensiero» che «si innesta sulla tradizione dell'autobiografismo meridionale»[11] inaugurata dalla *Vita* di Vico e proseguita dall'*Autobiografia* (1756) di Genovesi e dalla *Giovinezza* (1889) di De Sanctis, il cui archetipo però è la sofferta scoperta di sé come «sopravvissuto» («il rimorso di essermi salvato solo tra i miei»[12]) a una catastrofe maestosa (la «caduta» per Vico, il «tremuoto»[13] per Croce), generatrice di una «natura malinconica ed

[9] Questi passi sono tratti dalle prime pagine del *Contributo alla critica di me stesso* (1915), in B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., pp. 345-47.

[10] Le citazioni provengono dall'ultima pagina del crociano *I trapassati* (1915), in *Etica e politica*, op. cit., p. 30.

[11] A. BATTISTINI, *Vico*, in *Il filosofo Croce*. *Venticinque anni dell'Edizione nazionale delle Opere*, a cura di M. Torrini, Napoli, Bibliopolis, 2008, p. 199. Dello stesso autore si deve tener presente anche *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 21-66. Per lo studio del genere autobiografico tra le forme letterarie della filosofia si rinvia a P. D'ANGELO, *Autobiografia*, in *Forme letterarie della filosofia*, a cura di P. D'Angelo, Roma, Carocci, 2012, pp. 43-69; cfr. in particolare le pp. 60-62. Oltre che all'autobiografismo meridionale D'Angelo accosta opportunamente il *Contributo* a *My Own Life* (1776) di Hume e all'*Étienne Mayran* di Hippolyte Taine, come indicato da Contini.

[12] B. CROCE, *Memorie della mia vita. Appunti che sono stati adoprati e sostituiti dal «Contributo alla critica di me stesso»*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici in Napoli, 1992, II ed., pp. 10 e 11.

[13] Il terremoto dell'isola d'Ischia (il primo della storia d'Italia postunitaria) colpì Casamicciola e i territori circostanti alle 21 e 30 del 28 luglio 1883. Le vittime furono 2.313 e quasi l'intero abitato del paese fu distrutto. Per una dettagliata ricostruzione dell'evento si rinvia a *Il terremoto del 28 luglio 1883 a Casamicciola nell'isola d'Ischia: la cronaca, il contesto fisico, storico e sociale, i soccorsi, la ricostruzione e le fonti documentarie del primo grande terremoto dopo l'unità d'Italia*, a cura di R. De Marco, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1998. Il rapporto tra Croce e le catastrofi sismiche del suo tempo è stato preso in esame da M. PANETTA, *Croce e la catastrofe. Gli scenari apocalittici dei terremoti di Casamicciola e Reggio*, in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. De Michelis, «Studi e (testi) italiani», 15, 2005, pp. 155-71 (poi in «Diacritica», n. 25, 25 febbraio 2019: https://diacritica.it/letture-critiche/croce-e-la-catastrofe-gli-scenari-apocalittici-dei-terremoti-di-casamicciola-e-reggio.html). Si rinvia inoltre a G. LUONGO, S. CARLINO, E. CUBELLIS, I. DELIZIA, F. OBRIZZO, *Casamicciola milleottocentottantatre. Il sisma tra interpretazione scientifica e scelte politiche*, Napoli, Bibliopolis, 2011, p. 45: «Se vi sia stata in Croce interazione tra trauma e riflessione filosofica è difficile escluderlo […] ci si può chiedere se la sua visione

acre»[14], di una vertigine interiore che troverà «il più alto conforto»[15] solo nella «vocazione» filosofica e nella «maestà dell'ideale»[16]. «Rinunciò a tutto quello che in lui era individuo» e per guarire dall'«angoscia» «abolì» la «ricchezza di psicologia, che si agitava in lui e che egli si vietò come scrittore»[17].

Per intendere a cosa allude l'uso «genuino» (così lo definisce Contini) del termine «angoscia» da parte di Croce, si può far riferimento a *Il perturbante* (1919) di Freud, in cui il tema dell'angoscia compare in relazione al tema della rimozione di ciò che è legato alla morte:

> Ogni affetto connesso con un'emozione, di qualunque tipo essa sia, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione. […] A molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti […]. Probabilmente questo timore ha ancora il significato antico del secondo in cui il morto è diventato nemico dei sopravvissuti e mira a prenderli con sé come compagni della sua nuova esistenza. Potremmo chiederci piuttosto, data questa immutabilità del nostro atteggiamento verso la morte, che ne è della rimozione, il prodursi della quale è una condizione necessaria affinché l'elemento primitivo possa riemergere come alcunché di perturbante[18].

Intendendo con esso «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»[19], come l'angoscia «domestica e mite» di Croce. La concezione freudiana dell'angoscia ha un'evoluzione che non può costituire oggetto della presente analisi. Tra i molti testi che se ne occupano, e tra cui si possono segnalare *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-1917) e *Inibizione, sintomo e angoscia* (1925), di particolare interesse è l'*Aggiunta circa l'angoscia*. In questo breve testo Freud si concentra sull'*angoscia nevrotica*, quel tipo di angoscia che

---

della natura sia scaturita anche dalla meditazione della tragedia patita; se questa abbia influito nel processo filosofico che gli fa assorbire la natura nella vita dello spirito sicché la natura è "*costruzione dello spirito stesso dell'uomo*"».

[14] G. VICO, *Autobiografia* (1725-1728), a cura di M. Fubini, Torino, Einaudi, 1965, p. 3; si noti che: «era la madre di tempra assai malinconica» (*ibidem*).

[15] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 357.

[16] Ivi, p. 356.

[17] P. CITATI, *Benedetto Croce e la Cura*, in *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, p. 28.

[18] Cfr. S. FREUD, *Opere scelte*, a cura di A. A. Semi, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, vol. II, pp. 1038-40.

[19] Ivi, p. 1016.

diviene cronica, svolge un'azione di profilassi (*angoscia preparatoria*) e si avvicina all'angoscia *domestica* di cui parla Croce:

> L'angoscia è la reazione originaria all'impotenza nel trauma, reazione la quale, più tardi, viene riprodotta nella situazione di pericolo come segnale d'aiuto. L'Io, che ha vissuto passivamente il trauma, ripete ora attivamente una riproduzione attenuata dello stesso, nella speranza di poterne orientare il decorso da sé[20].

Di grande rilievo sul tema saranno le ricerche di Melanie Klein, che, a partire dalla mutabilità teorica della questione in Freud, darà vita a un'ampia concettualizzazione del problema[21]. Il rapporto tra Croce e Freud, a partire dal più generale problema della grave preclusione e incomprensione idealistica verso la psicoanalisi e dalle dispute laterali degli anni Venti e Trenta – particolarmente degne di nota quelle sulla nozione di «inconscio»: le polemiche triestine del "crociano" Giorgio Fano con Edoardo Weiss[22] o la ben più rilevante e notevole discussione[23] tra

---

[20] S. FREUD, *Isteria e angoscia. Il caso di Dora. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, pp. 319-22.

[21] Si rinvia a M. KLEIN, *Sulla teoria dell'angoscia e del senso di colpa* [1948], in ID. *Aggressività, angoscia, senso di colpa 1927-52*, pref. di G. Meneguz e trad. di A. Guglielmi, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 78-105. Per l'analisi delle differenze tra Freud e Klein cfr. A. VOLTOLIN, *Melanie Klein*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 42-44.

[22] Cfr. G. VOGHERA, *Gli anni della psicanalisi*, Pordenone, Edizioni Studi Tesi, 1980, pp. 32-34 e R. CORSA, *Edoardo Weiss a Trieste con Freud. Alle origini della psicoanalisi italiana. Le vicende di Nathan, Bartol e Veneziani*, Roma, Alpes, 2013, pp. 51 e sgg.

[23] Nicola Perrotti (1897-1970), fondatore della "Società psicoanalitica italiana", delle riviste «Il Saggiatore» (1930), «Rivista italiana di psicoanalisi» (1932), «Psiche» (1952) e principale teorico della sindrome di «depersonalizzazione» (N. PERROTTI, *Aperçus théoriques de la dépersonnalisation*, Rome-Paris, PUF, 1960), è stato un intellettuale e politico antifascista di primo piano del secondo dopoguerra. Medico, psicoanalista allievo di Weiss molto apprezzato da Freud, Perrotti fu anche Alto commissario alla salute e igiene pubblica nel III e IV governo De Gasperi. La sua vasta opera culturale attende ancora adeguata considerazione e scarsamente utile, anche perché non priva di errori materiali, risulta la voce di Alessandra Tarquini raccolta nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015, vol. 82, pp. 471-74. La polemica con i «crociani», che lo vide protagonista assieme a Weiss e a Emilio Servadio, meriterebbe specifica trattazione a partire da quel che scrisse Garin sulla «singolare chiusura» di Guido De Ruggiero e dello storicismo italiano verso Freud e altre «voci notevoli della cultura europea», ben diversa dall'apertura e dallo sforzo di comprensione verso la psicologia scientifica e sperimentale che era stato compiuto da Francesco De Sarlo a inizio Novecento; cfr. E. GARIN, *Cronache di filosofia italiana 1900/1943. Quindici anni dopo 1945/1960*, Bari, Laterza, 1975, VI ed., I, pp. 53-61 e nota 22. Il testo che apre ufficialmente la polemica è di Guido DE RUGGIERO (*Note sulla più recente filosofia europea e americana. XIII. Freud e la psicoanalisi*, in «La Critica», XXX, 1932, pp. 17-26). A precederlo era stato l'intervento di Francesco FLORA (*La rivelazione di Freud*, in «Nuova Antologia», 1931, pp. 337-56). La risposta a De Ruggiero giunse da Weiss e Perrotti con lo scritto *Incomprensione*, pubblicato nel 1932 sulla

Nicola Perrotti, «Il Saggiatore» e la «Rivista di psicoanalisi» da un lato, e De Ruggiero e «La Critica» dall'altro – attende ancora un approfondimento sistematico, certamente non esaudito da Michel David[24]. Sono sempre utili le pagine di Daniela Coli, *Croce Laterza e la cultura europea*[25], ma la più acuta delle associazioni, nel cui solco si muovono anche i presenti appunti su angoscia e rimozione, risale a Gennaro Sasso, secondo cui la concezione del «dimenticare» di Croce sta in mezzo tra la *Entäusserung* (alienazione) di Hegel e la *Verdrängung* (rimozione) di Freud[26]. Il processo del «dimenticare» e «ricordare» che attiva e sostanzia il principio della rievocazione e della «contemporaneità» di ogni storia esposto in *Storia, cronaca e false storie* (1912)[27].

«Rivista italiana di psicoanalisi», cui seguì una replica in Guido DE RUGGIERO, *Freudiana* (in «La Critica», XXX, 1932), pp. 194-98). I testi della polemica a firma di Perrotti sono stati raccolti in N. PERROTTI, *L'Io legato e la libertà*, Roma, Astrolabio, 1989, pp. 26-45. Per l'inquadramento generale della sua opera e figura cfr. il fascicolo unico di carattere monografico della «Rivista di psicoanalisi» a cura di F. Corrao: *Nicola Perrotti (1897-1970)*, in «Rivista di psicoanalisi», 11-14. Sempre nel 1932, per impulso di Perrotti, «Il Saggiatore» prese parte al più vasto dibattito sulla rottura intellettuale tra «vecchi» e «giovani» allora in corso, con un'inchiesta sulla «nuova generazione» che coinvolse tra gli altri anche Bottai, Gemelli, Codignola, Bontempelli e Missiroli. «Il Saggiatore» enumerava la compresenza in quegli anni di tre generazioni in polemica tra loro. Quella prebellica, quella postbellica e fascista - che erano in rapporto tra loro - e infine i più giovani, in totale distacco dalla prima generazione. Il legame tra le prime due generazioni era ben rappresentato dal pensiero gentiliano, nato prima della guerra ma divenuto poi «ideologia del fascismo» assieme al «corporativismo» di Stato. Secondo la tesi del «Saggiatore», a causa della crisi economica l'idealismo non seppe trasformarsi in vera e propria ideologia autonoma per una «borghesia nazionale» non statalista; quella che in altri paesi, anche grazie a un più libero e franco conflitto con il «proletariato», avrebbe arrestato la nascita e l'affermazione di movimenti simili al fascismo. Nei programmi della rivista sarebbe stato compito dei più giovani - la «terza» delle generazioni in polemica - «costruire una nuova cultura e una nuova filosofia, che fossero l'espressione della mutata realtà sociale»; cfr. L. MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974, pp. 229 e 230. È evidente che la polemica con Flora, De Ruggiero e «La Critica» per una corretta e libera interpretazione e circolazione di Freud e della psicoanalisi in Italia costituiva una voce importante di questa battaglia generazionale.

[24] M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, pref. di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1970, II ed., pp. 13-28. Cfr., anche ID., *L'idealismo italiano e la psicoanalisi*, in «Rivista di psicoanalisi», 9, 1963, pp. 189-234.

[25] D. COLI, *Croce Laterza e la cultura europea*, Bologna, il Mulino, 1983, pp. 86-92 (cfr. anche la seconda edizione rivista e ampliata *Il filosofo, i libri e gli editori: Croce, Laterza e la cultura europea*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2002).

[26] G. SASSO, *Benedetto Croce. La ricerca della dialettica*, Napoli, Morano, 1975, pp. 361-65. Sempre Sasso ha notato che una possibile convergenza con il Freud del *Disagio della civiltà* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930) può supporsi nel frammento crociano *Fine della civiltà* (1946), cfr. il citato G. SASSO, *Benedetto Croce*, p. 1066 e il più recente G. SASSO, *Allegoria e simbolo*, Torino, Aragno, 2014, pp. 287-90.

[27] Cfr. B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, a cura di E. Massimilla e T. Tagliaferri con una nota di F. Tessitore, Napoli, Bibliopolis, 2007, I, pp. 11-53.

Dall'antistoricismo all'esistenzialismo

La svalutazione della soggettività empirica (*cattiva* o *malvagia*[28] individualità) oltre che premessa per una nuova e positiva vita dell'individuo[29] è la radice esistenziale di una «metafisica» dell'impersonale e della sopravvivenza che i principali critici dello storicismo crociano non videro. Ad esempio Giovanni Amendola, araldo di una generazione che sperimentò il distacco dal filosofo napoletano per aver visto, nella *Filosofia della pratica*, trionfare quella «veduta metafisica che sopprime i confini dell'individuo empirico e dissolve tutti gli elementi individuali del mondo»[30]. Oppure i giovani che nella «crisi idealistica»[31] scelsero l'esistenzialismo e Kierkegaard in cerca del sentimento della finitudine. Tra i più vicini al neoidealismo Guido De Ruggiero, che nel *Ritorno alla ragione* (1946) – riscoperta la seconda delle *Unzeitgemässe Betrachtungen* (*Considerazioni inattuali*) di Nietzsche – attribuirà allo storicismo crociano una «remora all'azione»[32] e la depressione del potere creativo e morale del soggetto, rassegnato a una «calma stagnante»[33] e contemplativa del Reale; Guido Calogero, che in *Logo e dialogo* (1950) riproporrà Kant contro ogni eteronomia: la «volontà autonoma», l'«autonomo io», l'«individuo singolo», l'«azione mia» nella «situazione mia»[34]; infine Carlo

[28] B. CROCE, *Filosofia della pratica. Economica ed etica*, a cura di M. Tarantino con una nota di G. Sasso al testo, Napoli, Bibliopolis, 1996, p. 172.
[29] Questo aspetto positivo di rinascita dell'individuo contro la «superbia dell'io» e contro il «monadismo» e «l'egoismo» è stato colto in P. BONETTI, *L'etica di Croce*, Bari, Laterza, 1991, pp. 81 e sgg. Cfr. M. MUSTÈ, *Individuo e individualità nel pensiero di Croce*, in *Croce e Gentile: la cultura italiana e l'Europa*, a cura di M. Ciliberto, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 2016, pp. 296-302.
[30] G. AMENDOLA, *Ethica methodo philosophico demonstrata*, in «Il Rinnovamento», III (1909), p. 331. Si tratta di una recensione alla *Filosofia della pratica*. La discussione può essere seguita nel *Carteggio Croce-Amendola*, a cura di R. Pertici, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1982, pp. 46-54 e nell'*Introduzione* di Pertici alle pp. XVII-XXVI.
[31] Cfr. P. ROSSI, *Avventure e disavventure della filosofia. Saggi sul pensiero italiano del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 39-52 e in particolare le pp. 40-42. Quelle di Rossi sono pagine risalenti al 1957, al testo di una relazione tenuta al Convegno *Gli orientamenti filosofici delle nuove generazioni* (Bologna, 25-27 aprile 1957), pubblicata nel volume *La ricerca filosofica nella coscienza delle nuove generazioni*, Bologna, il Mulino, 1957, pp. 52-68. Su queste vicende vedi ora M. FERRARI, *Mezzo secolo di filosofia italiana. Dal secondo dopoguerra al nuovo millennio*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 11-113.
[32] G. DE RUGGIERO, *Il ritorno alla ragione*, Bari, Laterza, 1946, p. 8.
[33] Ivi, p. 24.
[34] G. CALOGERO, *Logo e Dialogo. Saggio sullo spirito critico e sulla libertà di coscienza*, Milano, Edizioni di Comunità, 1950, pp. 60-61.

Antoni con l'apologia dell'«individuo» nel *Commento a Croce*[35] (1955) e in *Restaurazione del diritto di natura*[36] (1959). Tra i più lontani, Nicola Abbagnano, nell'*Ultimo Croce e il soggetto della storia* (1953), cui, nonostante la «categoria della Vitalità», lo sforzo di Croce per una comprensione più larga della condizione umana parrà insufficiente a restituire «dignità filosofica» al «disprezzato mondo dell'"empiria"»[37] e a opporsi al «fatalismo radicale», alla negazione dell'individuo ridotto a «simbolo» mortale e senza libertà del «Tutto», dell'«Umanità» e dello «Spirito del mondo». Non dissimile era stato il tenore degli argomenti usati in *Croce storico* (1952) da Chabod: la svalutazione delle persone da autori a simboli della storia e l'insistenza sulle forze del «sopramondo» e il «provvidenzialismo» come scomoda eredità «hegeliana»[38] da respingere. D'altro canto questo, che era stato il fronte esplicito di rottura tra tradizione italiana e tedesca – manifesta nel dissenso crociano verso *Die Entstehung des Historismus* (*Le origini dello storicismo*[39], 1936) di Meinecke in *La storia come pensiero e come azione*[40] (1938) –, sarebbe riemerso come canale carsico di separazione tra i tentativi di riforma e quelli di abbandono dello storicismo, che a partire dagli anni Cinquanta avranno sponda nel più vasto scenario di critiche continentali (tra cui occorre ricordare almeno quelle di Popper, Strauss e Löwith[41]) sino al configurarsi di una nuova stagione di studi sullo

---

[35] C. ANTONI, *Commento a Croce*, Venezia, Neri Pozza, 1955, pp. 99 e sgg. Sulla questione cfr. G. SASSO, *L'illusione della dialettica. Profilo di Carlo Antoni*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1982, pp. 28 e sgg., e più in generale M. MUSTÈ, *Carlo Antoni. Lo storicismo come problema*, in «Giornale di Filosofia/Filosofia italiana», 2006, pp. 1-24.

[36] C. ANTONI, *La restaurazione del diritto di natura*, Venezia, Neri Pozza, 1959, pp. 52-81.

[37] N. ABBAGNANO, *Scritti neoilluministici (1948-1965)*, a cura di B. Maiorca. Introd. di P. Rossi e C. A. Viano, Torino, Utet, 2001, pp. 408-21, in particolare le pp. 410, 412-14.

[38] F. CHABOD, *Lezioni di metodo storico*, Bari, Laterza, 1969, pp. 196.

[39] F. MEINECKE, *Le origini dello storicismo*, tr. it. di M. Biscione, C. Gundolf, G. Zamboni, Firenze, Sansoni, 1954.

[40] La recensione, apparsa sotto il titolo *Studi sulla storiografia: la nascita dello storicismo*, in «La Critica», XXXV, 1937 pp. 328-43, è raccolta in B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, a cura di M. Conforti e con una nota al testo di G. Sasso, Napoli, Bibliopolis, 2002, pp. 59-79.

[41] Per i testi più rappresentativi cfr. *Il dibattito sullo storicismo*, a cura di F. Bianco, Bologna, il Mulino, 1978; per la polemica contro lo storicismo vedi le pp. 233-306. Un'altra opera di polemica successiva agli anni Cinquanta ma da tener presente è G. G. IGGERS, *The German Conception of History. The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*, revised Edition, Middletown-Connecticut, Wesleyan University Press, 1983, II ed. Sulle implicazioni politiche dello storicismo tedesco, con particolare attenzione al rapporto con il totalitarismo novecentesco, si rinvia a J. A. BARASH, *Politiques de l'histoire. L'historicisme comme promesse et comme mythe*, Paris, PUF, 2009; tr. it. di F. Leoni, *Politiche della storia.*

storicismo tedesco, contro Croce, oltre Croce. Pietro Rossi, formatosi a Torino con Abbagnano e ad Heidelberg con Karl Löwith, dopo aver tradotto nel '54 i testi di Dilthey per una *Kritik der historischen Vernuft*[42], darà alle stampe *Lo storicismo tedesco contemporaneo*[43] (1956), trattato sulle origini antihegeliane e piuttosto kantiane di Dilthey, Rickert, Simmel, Weber e Meinecke, pensatori in «polemica con Hegel» e con la «concezione romantica» della storia, quella ancora viva nel Croce monumento dell'opprimente «metafisica immanentistica di stampo hegeliano»[44]; della Storia senza «individui» e «soggetti», «finzioni intellettuali», apparenze di «autonomia». Le critiche di Abbagnano e Rossi allo «storicismo assoluto», che più si avvicinano al problema che mi propongo di esaminare, ruotano soprattutto attorno al nodo della «dualità tra essere e dover essere» (in cui dirimente è il ruolo del soggetto e della sua libertà). Ritenere che «la realtà non è razionale […] ma può essere resa tale dall'attività e dallo sforzo dell'uomo»[45] – come ad Abbagnano parve che alludesse il Croce della *Storia come pensiero e come azione* (1938) – avrebbe richiesto quell'«abbandono dell'idealismo romantico»[46] che non avvenne mai, neanche di fronte allo spettacolo di distruzione del secondo conflitto mondiale e all'evocazione di una *Fine della civiltà* [47] (1946) e del sentimento dell'«angoscia», «abborrito termine esistenzialistico»[48]. Abbagnano definirà cautamente «positivo» e kantiano il suo esistenzialismo, sottolineando l'importanza per esso dell'«impegno» e dello sforzo soggettivo contro la «dispersione» e per il «valore»[49]. Era la rottura con Heidegger e Jaspers, in nome di una filosofia della libertà e della responsabilità

Lo storicismo come promessa e come mito, Milano, Jaca Book, 2009. Lo storicismo tedesco continua a essere oggetto d'interesse contemporaneo: cfr. Fr. C. BEISER, *The German Historicist Tradition*, Oxford, University Press, 2011.

[42] W. DILTHEY, *Critica della ragione storica*, intr. e trad. di P. Rossi, Torino, Einaudi, 1954.

[43] P. ROSSI, *Lo storicismo tedesco contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1956.

[44] P. ROSSI, *Storia e storicismo nella filosofia contemporanea*, Milano, Il Saggiatore, 1991, pp. 252 e sgg. Sono le pagine dell'articolo *Benedetto Croce e lo storicismo assoluto*, in «Il Mulino», 67, 1957, pp. 322-54.

[45] N. ABBAGNANO, *Scritti neoilluministici*, op. cit., p. 414.

[46] *Ibidem.*

[47] B. CROCE, *Filosofia e storiografia*, a cura di S. Maschietti, Napoli, Bibliopolis, 2005, pp. 283-91.

[48] P. ROSSI, *Storia e storicismo*, op. cit., p. 257.

[49] Per le fasi e l'evoluzione dell'esperienza filosofica di Abbagnano si rinvia a P. ROSSI, *Avventure e disavventure*, op. cit., pp. 163-88; a C. A. VIANO, *Stagioni filosofiche*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 89-122 e a M. FERRARI, *Mezzo secolo di filosofia italiana*, op. cit., pp. 66-113.

individuale[50] (emersa con tutta evidenza nel dibattito del 1943 sulla rivista «Primato»[51], in cui Abbagnano difenderà l'esistenzialismo dall'accusa di filosofia della «crisi» tendente all'inazione e al disimpegno). Purtuttavìa, essa poggiava sul sostanziale fraintendimento – o sostanziale elusione – di Croce, della sua autobiografia «intellettuale», storia di un sé in lotta e «tributario, delle Madri, dell'irrazionale»[52]. Quel *proprium* che invece Contini – distante dal «crocianesimo», «non dal Croce»[53] – sentirà come il compito morale di Croce. Nelle pagine del resoconto per la «Fiera letteraria» della prima *Rencontre internationale* di Ginevra del 1946 (il cui culmine fu il «duello oratorio tra Jaspers e Lukács»[54]), può leggersi la fulminea definizione della «totalità» jaspersiana: «attributo dell'irraggiungibile» di quel «cerchio od orizzonte ("*das Umgreifende*") che perennemente ci trascende» mentre «la frattura, la parzialità, l'insufficienza» segnano «la nostra situazione»[55], ma come Abbagnano anche Contini preferirà una militanza «positiva», in cui l'«approssimazione al valore»[56] non è sforzo vano dell'individuo ma costruzione «autentica» del valore. Del resto, anche nella polemica sulla «critica degli scartafacci»[57] la scintilla era la stessa. Il «modo dinamico» d'intendere l'opera di

---

[50] P. ROSSI, *Avventure e disavventure*, op. cit., pp. 165-75.

[51] Il dibattito è stato riprodotto integralmente in *L'esistenzialismo in Italia: i testi integrali dell'inchiesta su «Primato» nel 1943 e la discussione sulla filosofia dell'esistenza fino ai nostri giorni*, a cura di B. Maiorca, Torino, Paravia, 1993, pp. 87-162.

[52] G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, op. cit., pp. 17 e 18. Per l'espressione «regno delle Madri» cfr. B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, op. cit., p. 8, *Avvertenza*; è una citazione del *Faust*, Parte II, Atto I (cfr. J. W. GOETHE, *Faust*, tr. it. di B. Allason e introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1965, pp. 175-79) dall'episodio della *Galleria oscura*, in cui Faust riceve da Mefistofele la chiave per scendere in un regno senza «tempo» e «spazio»: alle «Madri», generatrici di tutte le forme, che troneggiano in «solitudine». Il regno delle Madri è anche descritto come: «regno delle forme possibili»: «*Gebilde losgebundne Reiche*». Come suggerisce Barbara ALLASON, (cfr. *Note*, p. 360), l'immagine delle Madri deriva dalla *Vita di Marcello* di Plutarco, dove si narra dell'antichissimo tempio cretese di Engyon, in cui appaiono le dee chiamate «Madri». Con accezione negativa, come sinonimo di Noumeno e dell'inconoscibile, il «regno delle Madri» comparirà anche in CROCE, *Filosofia e storiografia*, op. cit., p. 129. Per il «culto delle madri» e le fonti di Plutarco si rinvia a C. GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 2008 (IV ed.), pp. 101-103.

[53] G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, op. cit., p. 52.

[54] G. CONTINI, *Dove va la cultura europea? Relazione sulle cose di Ginevra*, a cura di L. Baranelli. Con un saggio di D. Giglioli, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 22.

[55] Ivi, p. 30.

[56] G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in ID. *Esercizî di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 233-34.

[57] G. CONTINI, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse. Con un ricordo di Aurelio Roncaglia*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.

poesia – non «oggetto o risultato» immediato ma «opera umana o lavoro in fieri»[58] – e l'interesse per le *varianti* d'autore erano aspetti di una coscienza dell'Io come movimento del «dover essere che tende all'essere» (*devoir-être tendant à l'être*)[59]. Nonostante la rigidità di Croce sulla questione delle varianti – che non aveva certamente implicazioni di sola natura filologica –, era nella sua lezione, anzitutto nel suo «culmine espressivo»[60] (il *Contributo*), che Contini avrebbe rintracciato la matrice di questa pedagogia dell'Io, intesa come *esercizio* e tensione verso il «dover essere» sino alla massima polarità: «il dover essere contrapposto all'essere»[61], sfera che per Croce doveva godere del massimo silenzio portando all'esterno («uscir fuori dalle tenebre alla luce»[62]) solo il distillato dell'accordo tra razionale e reale («la premessa dell'"angoscia" come impulso alla tacitazione razionale»[63]), ma che per Contini andava mostrata nel suo variare, compito di una «critica religiosa» (*critique religieuse*)[64]. Molti anni dopo, con altrettanta efficacia, Cesare Garboli scriverà:

> Come il Dante pascoliano, anche il Croce del *Contributo* soggiace a una morte simbolica, e impara a convivere con se stesso come con una terza persona. La prima pietra dello storicismo è la sepoltura dell'io, la confisca della negatività dell'io. Così un'ondata retrospettiva di sensibilità religiosa e infetta contagia le certezze del *Contributo* […][65].

Approssimazione e conquista del *valore* sino al sacrificio simbolico di sé. È

[58] G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, op. cit., pp. 233-34. Cfr. A. R. PUPINO, *Il sistema dialettico di Gianfranco Contini*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977, pp. 29-35. Si rinvia anche a M. CILIBERTO, *Contini, Croce, gli «scartafacci»*, in G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, pp. 5-43. Per un profilo autobiografico si tenga presente anche un libro intervista del 1989 a cura di L. R. di Meana ora in *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Garzanti, 2019.
[59] G. CONTINI, *Introduction à l'étude de la littérature italienne contemporaine*, in ID. *Altri esercizî (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 236.
[60] G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, op. cit., p. 5.
[61] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 356.
[62] Ivi, p. 388.
[63] G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, op. cit., p. 52.
[64] G. CONTINI, *Altri esercizî (1942-1971)*, op. cit., p. 237. Per l'uso dei termini «religione», «religioso», e per il valore dell'«esperienza religiosa» in Contini cfr. M. CILIBERTO, *Contini, Croce, gli «scartafacci»*, op. cit., pp. 30-32.
[65] C. GARBOLI, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 30.

stato opportunamente notato[66] che i termini *religioso* e *religione* usati da Contini (ma varrà anche per Garboli) devono essere intesi come li intendeva Gerardus van der Leeuw: *relegere* come «stare attenti» e «*homo religiosus*» come il contrario di «*homo negligens*»[67], appunto l'«invigilare me stesso»[68] di Croce, una precisa tecnica religiosa del sé che si cela dietro l'apparente noncuranza metafisica per l'«empiria» di stampo hegeliano e segnerà, a partire dal 1915, la svolta verso il momento etico-politico del suo pensiero e della sua storiografia. La ricerca della «vera storia dell'umanità»[69] come «storia religiosa»[70], con riferimento ad alcune bellissime pagine del *Divano Occidentale-Orientale*[71] (1814-1819) di Goethe (il «conflitto della fede e della miscredenza»[72] nella «storia del mondo») sarà infatti il punto di svolta *dalla storia economico-politica alla storia etico-politica*; la frontiera interna al sistema delle «categorie» dalla cui rottura e ricomposizione nascerà *Etica e politica. Aggiuntovi il Contributo alla critica di me stesso* (1931), vertice dell'autobiografia mentale e dello sperimentalismo morale di Croce. Devo anzitutto al lavoro di edizione critica di quel testo, alla pratica filologica e interpretativa che esso ha richiesto, lo sviluppo delle presenti indagini su Benedetto Croce.

---

[66] D. GIGLIOLI, *Pedagogia della forma*, in G. CONTINI, *Dove va la cultura europea*, op. cit., p. 57.
[67] G. VAN DER LEEUW, *Fenomenologia della religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, II ed., p. 30.
[68] B. CROCE, *Taccuini di lavoro IV (1937-1943)*, Napoli, Arte Tipografica, 1987 (ma 1992), pp. 127 e sgg. La pagina reca la data del 31 gennaio 1939 e a dispetto del semplice resoconto purgato da «sentimenti» e «pensieri» si presenta come confessione del proprio stato d'animo complicato e ambivalente (ancora l'etica del sopravvissuto), prossimo alla resa eppur guerriero: «Ciò che mi opprime veramente è la condizione generale degli spiriti in Italia e fuori d'Italia […]; gli atroci delitti ai quali si assiste impotenti (come è ora la fredda spoliazione e persecuzione degli ebrei […]) […]. Resisto tuttora perché ho ancora concetti da svolgere […] ed esempio da dare di resistenza e di fede nell'avvenire […]. E nondimeno mi sento stanco e l'immagine della morte mi appare come il solo riposo che mi possa ripromettere, e, nella caduta di tutte le speranze, una certezza che si riveste di una pallida luce di gioia». È ancora una volta il sisma simbolico interiore che si rinnova e lascia fluire la doppiezza insondabile dell'io, afflitto e titanico: «Come diversa avevo immaginato e vagheggiato la mia vecchiezza […]. E invece mi è toccato di sorreggere a forza di spalle un edifizio in rovina», caduto nel crollo ma «a forza di spalle» riemerso dalle macerie. Per l'interpretazione di questa pagina «angosciata», che riflette gli anni «più bui, tristi e infelici della vita di Croce» e che andrebbe letta nella sua interezza «perché solo in questa ha il suo senso», si rinvia a G. SASSO, *Per invigilare me stesso. I Taccuini di lavoro di Benedetto Croce*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 145-216 e in particolare alle pp. 168- 74.
[69] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 267.
[70] *Ibidem.*
[71] J. W. GOETHE, *Il Divano Occidentale Orientale*, a cura di L. Koch e I. Porena, Milano, Bur, 2008, pp. 646-68.
[72] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 267.

Trauma e «crisi della presenza»

Tra i più diretti allievi del filosofo napoletano, chi vide e sperimentò nel rimorso per la propria sopravvivenza, e nel conseguente programma di ricostruzione infinita di una nuova esistenza, un presupposto dello storicismo crociano, elevandolo a programma scientifico per la formazione di un «neoumanesimo moderno»[73] e per un'indagine senza limiti della «condizione umana», fu senza dubbio Ernesto De Martino; testimone anch'egli di un'esperienza patologica che diverrà grammatica di base per l'interpretazione del magismo. Ne è premessa la dicotomia tra «storicismo pigro» e «storicismo eroico» che si trova nella prefazione alla prima edizione del *Mondo magico* (1948):

> si preferì attaccarsi alla particolare sistemazione filosofica crociana dialettizzando a freddo sulla quadripartizione […] da questo sostanziale fraintendimento della filosofia crociana è nato uno storicismo pigro, sermoneggiante (o addirittura salmodiante) […]. In realtà la pigra glossa della spiritualità e della storicità di ogni reale segna la morte del filosofare […] Al contrario, la degnità storicistica, per mantenersi in vita come concreto filosofare, deve risolversi nel compito inesauribile di risoluzione spirituale della realtà […] e volta a volta riconducendo l'inerzia del fatto *al* fare e *al* plasmare umani. Ora è questo «storicismo eroico» il vero storicismo. […] esso comporta un eroismo mentale che non conosce sosta […]. La potenza rivoluzionaria dello storicismo deve dunque essere, per la qualità stessa del pensiero che lo caratterizza, potenza di rivoluzionare soprattutto se stesso[74].

Ma il vertice dei *Prolegomeni a una storia del magismo* si situa nel secondo capitolo, *Il dramma storico del mondo magico*, che agli occhi di Croce dové lampeggiare come un *de te fabula narratur*, oltre che come «la parte positiva e sostanziale del lavoro del De Martino»[75]. Si trattava della condizione psichica del perdere l'*unità della propria persona* che De Martino aveva scoperto in una pagina di *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945) e riconosciuto nell'*olon* della Tunguška siberiana

[73] E. DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, introduzione di C. Cases e postfazione di G. Satta, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, IV ed., p. 5.
[74] Ivi, pp. 3 e 4.
[75] B. CROCE, *Filosofia e storiografia*, op. cit., p. 190. Per una rilettura di questo testo e in particolare per l'analisi del rapporto tra De Martino e Gentile cfr. C. GINZBURG, *De Martino, Gentile, Croce. Su una pagina de* Il mondo magico, in «La Ricerca Folklorica», 67/68, 2013, pp. 13-20.

studiata da Širokogorov[76], ma che anzitutto giaceva al fondo del suo vissuto patologico («una forma atipica di epilessia»[77]) come forma simbolica dei «grandi periodi di crisi e di rinnovamento della civiltà»[78]. In questa singolare esperienza il «dissolversi della presenza»[79] angoscia e travaglia l'individuo che tramite «quest'angoscia esprime *la volontà di esserci come presenza davanti al rischio di non esserci*»[80]. Era per De Martino uno dei temi culturali più importanti del mondo magico, in cui «l'individuazione non è un fatto, ma un compito storico, e l'esserci è una realtà condenda»[81]. Com'è noto, la principale obiezione di Croce riguardava la pretesa di trasformare un «dramma eterno»[82] in un'epoca storica, un'obiezione che respingeva senza mediazioni tutto l'impianto del «mondo magico» e che avrebbe indotto De Martino all'abiura e alla correzione teorica nel primo capitolo di *Morte e pianto rituale* (1958), descritto peraltro dall'autore come «assiduo commentario storico-religioso»[83] al frammento crociano *I trapassati*. Il sostanziale accordo tra i due, invece, riguardava la «possibilità» del «disgregamento dell'unità spirituale»[84] e del suo superamento, acquisizione la cui origine De Martino ricondurrà anche a una pagina della *Storia come pensiero e come azione*, che assieme a *I trapassati* costituiranno due dei poli del suo storicismo magico. Da un lato la scoperta dell'*ethos* non più come una «forma distinta del circolo spirituale» ma come «potenza suprema» che «promuove e regola la distinzione del vario operare umano»[85], dall'altra il «trascendimento» che ricostituisce la «presenza» entrata in crisi dinanzi alla

---

[76] S. M. ŠIROKOGOROV, *The psychomental complex of the Tungus*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1935. Cfr. P. ANGELINI, *Ernesto De Martino*, Roma, Carocci, 2008, pp. 51-52 e D. FORGACS, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità ad oggi*, traduzione di Laura Schettini, Bari, Laterza, 2014, pp. 156-62.
[77] G. CHARUTY, *Ernesto De Martino. Le precedenti vite di un antropologo*, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 58 (tr. it., a cura di A. Talamonti di *Ernesto De Martino: les vie antérieures d'un anthropologue*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2009).
[78] *Ibidem*.
[79] E. DE MARTINO, *Il mondo magico*, op. cit., p. 73.
[80] *Ibidem.*
[81] E. DE MARTINO, *Il mondo magico*, op. cit., p. 75.
[82] B. CROCE, *Filosofia e storiografia*, op. cit., p. 198.
[83] E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, II ed., p. 3.
[84] Ivi, p. 14.
[85] *Ibidem.*

catastrofe estrema della morte e della «fine del mondo» mediante il «cordoglio»: il lavoro speso per «tentare la guarigione»[86], quello che per Croce è la «storia come azione». Per suffragare il carattere di verità positiva del concetto demartiniano di «dramma» della «dispersione» Croce ricorrerà proprio all'esempio dell'esperienza del lutto: «Si ripensi a quel che accade nella morte di congiunti e amici e all'effetto che può avere sul superstite, che muore o va deperendo»[87]. Esempio che a De Martino avrà certamente confermato la centralità, per Croce, dei temi autobiografici della malattia, della morte e del cordoglio, rivelandogli nell'appello a far «morire in noi»[88] i nostri morti la natura terapeutica dell'etica e dello storicismo crociano, quella che sino ad ora abbiamo chiamato «sopravvivenza». Nella vicenda crociana, la tenacia costruttiva dell'opera è il rito per il riscatto dall'irrazionale, la creazione di una nuova *presenza*, che sembra tradurre *in fieri* l'esortazione freudiana: «Dove era l'Es, deve subentrare l'Io»[89] (un Io certamente impersonale e privato di individualità), che è l'illusione guaritrice di ogni giorno, in cui «l'irrazionale e il fantasticato vengono portati sotto l'influenza del razionale e del reale»[90]. Dopo il crollo l'Io rinasce nell'opera che è l'unica «casa propria» in cui egli è «padrone»[91] e di cui l'autobiografia è la planimetria tascabile e a sua volta un capitolo del catasto universale dello Spirito.

Sebbene con l'abolizione dell'io personale Croce si disponga alla «negazione»

---

[86] Ivi, p. 12. La nozione di *ethos del trascendimento* è analizzata con chiarezza in R. GRONDA, *Civiltà e mondo magico: Croce e De Martino*, in *Croce e Gentile: la cultura italiana e l'Europa*, op. cit., pp. 695-703. Più in generale per il rapporto tra Croce e De Martino si rinvia ai capitoli IV-VIII di G. SASSO, *Ernesto De Martino fra religione e filosofia*, Napoli, Bibliopolis, 2001, pp. 115-279.

[87] B. CROCE, *Filosofia e storiografia*, op. cit., p. 198.

[88] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 29.

[89] «*Wo Es war, soll Ich werden*»: S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni). Lezione 31. La scomposizione della personalità psichica* [1932], in ID. *Opere scelte*, op. cit., vol. II, p. 1336.

[90] S. A. MITCHELL, *Le ali di Icaro. Le illusioni e il problema del narcisismo* [1986], in ID. *Teoria e clinica psicoanalitica. Scritti scelti*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016, p. 61.

[91] Il riferimento è a S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi. Lezione 18. La fissazione al trauma; l'inconscio*, in ID. *Opere scelte*, op. cit., vol. I, p. 837: «Ma la terza è più scottante mortificazione, la megalomania dell'uomo è destinata a subirla da parte dell'odierna indagine psicologica, la quale ha intenzione di dimostrare all'Io che non solo egli non è padrone in casa propria, ma deve fare assegnamento su scarse notizie riguardo a quello che avviene inconsciamente nella sua psiche». Il rapporto tra autobiografia e psicosi e il principio dell'autobiografia come risignificazione del passato e come tentativo di sottrarsi alla «macchina influenzante» del trauma, alla sua narrazione mortifera, per indirizzarsi ad altro è indagato in *L'autobiografia psicotica*, a cura di M. Balsamo, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 7-35.

della morte, la morte, negata o dissolta, resta per lui il grande tema della storia e della vita. Come notò Carlo Antoni nel *Commento*, «La concezione crociana della vita è quella d'un equilibrio instabile» e «il senso» di una «costante immanenza della morte»[92] «domina» in «tutta la sua opera». La rinuncia ai propri morti e l'oblio per essi sono promesse labili di guarigione – non un *fatto* ma un *fare* –, mai acquisti perenni. È stato Gennaro Sasso a cogliere l'intensità e l'estensione del problema, soffermandosi sulle differenti descrizioni[93] che, in circostanze diverse, Croce ha fornito del «terribile tremuoto»[94] del 1883 nel quale persero la vita i genitori e la sua unica sorella. L'autobiografia fa di quella tragedia la «cellula generatrice delle sofferenze, complicate, insidiose e tutte iscritte nella profondità dell'anima»[95] di Croce e svela in questa «angoscia cronica» e senso di colpa per essere scampato al

---

[92] C. ANTONI, *Commento a Croce*, op. cit., p. 150.

[93] Sul concetto di trauma, in relazione alla storiografia e alla simbolizzazione letteraria, ho letto con beneficio S. LORIGA, *La cuestión del trauma en la interpretación del pasado*, in «Pasajes de pensamiento contemporáneo», 2012-2013, 40, pp. 16-23. Loriga riporta alcune osservazioni dello psichiatra ungherese Sándor Ferenczi che sono utili a interpretare il ricordo letterario del terremoto di Casamicciola da parte di Croce. Per Ferenczi il trauma interrompe gravemente la capacità di simbolizzazione e per l'individuo traumatizzato la scena traumatica è inaccessibile; egli concepisce intellettualmente la scena, ma allo stesso tempo dubita della sua esistenza. Nelle *Memorie* il realismo della scrittura traumatica di Croce, pur fermando con lirismo e straordinaria intimità un evento apocalittico che spezza il tempo e pur fornendo una sequenza incredibilmente ordinata e composta, cede il passo al simbolo interiore della scena, in cui il prima e il dopo sono fusi in un unico istante magmatico e trasognato: «un rombo s'udì cupo e prolungato, e nell'attimo stesso l'edifizio si sgretolò su noi. Vidi in un baleno mio padre levarsi in piedi e mia sorella gettarsi nelle braccia di mia madre; io istintivamente sbalzai sulla terrazza, che mi si aprì sotto i piedi, e perdetti ogni coscienza. Rinvenni a notte alta, e mi trovai sepolto fino al collo, e sul mio capo scintillavano le stelle, e vedevo intorno il terriccio giallo, e non riuscivo a raccapezzarmi su ciò ch'era accaduto, e mi pareva di sognare»: cfr. B. CROCE, *Memorie*, op. cit., pp. 10-11. L'istante catastrofico del terremoto, in cui si rompono per sempre anche i legami e gli affetti della vita familiare, è l'inizio di un tempo nuovo e di angoscia, da cui emerge il sopravvissuto Benedetto Croce. La rimozione non è il graduale superamento del trauma ma è l'approssimazione ad esso attraverso l'archiviazione della sua rappresentazione letteraria. Rispetto al testo del 1902, nel *Contributo*, apparentemente più lontano e distaccato, sembra essere subentrata la *calma* («il tema psicologico dominante nel *Contributo*»; cfr. G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, op. cit., p. 7) e la rimozione di quell'istante germinale inaccessibile, ma è la sua inconoscibilità e indicibilità che invece matura come nuova consapevolezza: «Una brusca interruzione e un profondo sconvolgimento sofferse la mia vita familiare per il terremoto di Casamicciola del 1883, nel quale perdetti i miei genitori e la mia unica sorella, e rimasi io stesso sepolto per parecchie ore sotto le macerie e fracassato in più parti del corpo»: cfr. B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 354. Il trauma, come scrive Cathy Caruth, è «ciò che non è mai stato afferrato pienamente quando è accaduto per la prima volta. Non avendo conosciuto veramente la minaccia di morte nel passato, il sopravvissuto è continuamente forzato a confrontarsi con essa all'infinito. […]. È proprio perché la mente non può confrontarsi in modo diretto con la possibilità della sua morte che la sopravvivenza diventa per l'essere umano, paradossalmente, una testimonianza senza fine dell'impossibilità di vivere» (C. CARUTH, *Violence and Time: Traumatic Survivals*, in «Assemblage», 20, 1993, p. 25).

[94] B. CROCE, *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 10.

[95] G. SASSO, *Per invigilare me stesso*, op. cit., p. 17.

disastro familiare la radice del suo «rigorismo» e della sua «kantiana, e anche calvinistica, durezza, intransigenza, assolutezza»[96] morale. «Quegli anni – scriverà nel *Contributo* – furono i miei più dolorosi e cupi: i soli nei quali assai volte la sera, posando la testa sul guanciale, abbia fortemente bramato di non svegliarmi al mattino, e mi siano sorti persino pensieri di suicidio»[97].

Per avvicinarsi il più possibile alla cellula generatrice delle sofferenze di Croce occorre rivolgersi alle rare pagine dei *Taccuini* e delle lettere che riferiscono i suoi stati d'animo associati a lutti e a grandi traumi. Così ha fatto Maria Panetta, esaminando le repliche e gli assestamenti del sisma di Casamicciola ed evocando l'immagine appropriata di un'«Apocalissi addomesticata»[98] nella filosofia e nell'etica, addomesticamento che è riscrittura, «liquidazione» e «superamento»[99]. Come è noto, i *Taccuini* sono conservati in duplice redazione autografa. Nella seconda stesura la morte di Angelina Zampanelli[100], la signora romagnola con cui Croce aveva convissuto vent'anni, è condensata in un'unica e sbrigativa notazione, mentre la prima stesura ci parla della sua vita spezzata in due. Anche nelle coeve lettere a Renato Serra e Giovanni Gentile ritorna il fantasma della propria «morte» per superare il lutto, ma il «suicidio» è definito «lurido»[101]; il superstite Croce, come dirà a Karl Vossler, ha assimilato la «legge della vita»[102] e ha codificato nel *dover essere* la «tecnologia del sé» per la sopravvivenza. Lo scrivere e il riscrivere sono quella «serie di piccole guarigioni che, aggiunte le une alle altre, finiscono per recare un qualche sollievo»[103]. Il cordoglio e il lavoro spesi per superare questa tragedia e

---

[96] Ivi, p. 19.
[97] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 355.
[98] M. PANETTA, *Croce e la catastrofe*, op. cit., p. 171.
[99] E. GIAMMATTEI, *La Biblioteca e il dragone. Croce, Gentile e la letteratura*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, p. 52. Giammattei definisce con efficacia la condizione di Croce: sopravvissuto e «detentore di un pensiero che arriva *dopo* l'epilogo, e che si sottopone ad una continua liquidazione e seppellimento di sé nella forma del "superamento", a trasformare l'epilogo in principio stesso del vivente e condizione della narrabilità».
[100] G. SASSO, *Per invigilare me stesso*, op. cit., pp. 36 e 37 e note.
[101] La lettera a Serra è pubblicata nella sua interezza in A. GRILLI, *Tempo di Serra*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 220-21.
[102] *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, a cura di E. Cutinelli Rèndina, Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 175.
[103] La frase è tratta da D. EPSTEIN, *Sopravvivere e vivere. Conversazioni con Clémence Boulouque*, Milano, Adelphi, 2010, p. 148.

trovare la guarigione avrà come massima espressione filosofica il frammento *I trapassati*, in cui il trionfo sulla morte è affermato come sua negazione totale.

Nei testi sulle «apocalissi» dedicati da De Martino agli studi di Storch e Kulkenkampff sulla schizofrenia, si legge che i deliri di «fine del mondo» sono come i cataclismi[104]. In essi il cosmo individuale si specchia inevitabilmente nel «dissestarsi dell'ordine cosmico»[105] per una durata che va oltre l'istante del crollo e che resterà come possibilità immanente di un «radicale mutamento peggiorativo e minaccioso del mondo»[106]. Quell'approssimarsi inesauribile a una «fine del mondo» di cui «il malato si sente responsabile»[107]. Nei «crolli» e nei «deliri» si vive un radicale spaesamento: alberi, case e uomini non sono più al «loro giusto posto»[108]; «il suolo è diventato non saldo, e gli uomini vanno scavando sotto terra, nel regno dei morti, alla ricerca di questo suolo saldo»[109]. Il superstite, come un anfibio, è dentro e fuori l'apocalisse ed è «in comunicazione con questi uomini di sotterra» nel tentativo di «salvarli», ma «poiché anche lui è su un suolo non saldo vi riesce solo in parte»[110], facendo morire una parte di sé. È da questa esperienza subita e inaspettata che prende realmente le mosse la narrazione autobiografica di Croce.

Quello tra autobiografia e morte è un intreccio profondo. «L'autobiografo crede di ridarsi la vita»[111] e invece «si dà la morte»[112]. Dal suo «punto» di «vedetta» tutto appare defunto. L'orizzonte della morte incombe su tutti quelli «che si ritraggono allo specchio»[113]. Ogni volta che le frequenze dello specchio autobiografico intrecciano quelle della morte, che è un evento maestoso e sovraumano, lo specchio si rompe e ritorna la dispersione del sé, ritorna la vita,

---

[104] E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini e M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2002, pp. 194-211, in particolare le pp. 204 e sgg. Cfr. ora la nuova edizione a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019.
[105] Ivi, p. 205.
[106] *Ibidem*.
[107] Ivi, p. 204.
[108] Ivi, p. 207.
[109] Ivi, p. 204.
[110] *Ibidem*.
[111] A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, op. cit., p. 7.
[112] *Ibidem.*
[113] Ivi, p. 8.

l'autobiografia perde la sua patina gelida e ipocrita e diviene libro vero, «ascia per il mare ghiacciato che è dentro di noi» (*Ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns*; Kafka a Oskar Pollak, novembre 1903), come «la morte di uno che era più caro di noi stessi». È la chiusa rapsodica del *Contributo*: «questa guerra grandiosa e ancora oscura […] non si può prevedere quali travagli sarà per darci nel prossimo avvenire» e «l'immagine di sé medesimo proiettata nel futuro balena sconvolta come quella riflessa nello specchio d'un'acqua in tempesta»[114].

Il dramma familiare che troviamo gradatamente riflesso e rifratto nello specchio autobiografico di Croce è un tema che ha un rilievo peculiare per il pensiero italiano meridionale e per la filosofia moderna in generale: la relazione tra «ragione» e catastrofe. Non sarà solo il terremoto di Lisbona del 1755 a imporre un cambio di rotta al razionalismo illuministico, poiché anche l'Italia meridionale nel '600 e nel '700 e nei secoli a seguire sarà colpita a cadenza regolare da impetuosi eventi sismici con decine di migliaia di morti. In Val di Noto nel 1693 con 60.000 vittime, nella Calabria meridionale nel 1783 con 50.000 morti, sino all'ecatombe di Messina nel 1908 con le sue oltre 120.000 vittime. Come ha osservato Augusto Placanica, un «grande terremoto rappresenta la fine del mondo» e se per chi lo subisce «il referente unico può identificarsi nella fine della catena dell'essere»[115], ad esso segue sempre una «rinascita del mondo», una «dimensione virginale insospettata»[116], una spinta del pensiero a privarsi di ogni freno nell'espressione oltranzista della «capacità dell'umana ragione» e nel «potere di persuasione della parola scritta»[117]. Credo che anche a questo alluda De Martino, interprete per eccellenza di apocalissi e sopravvivenze, nel riferirsi al razionalismo storicista come a una cultura sempre pronta a riplasmarsi. Per chi sappia leggerla, l'epopea razionale (un «banchetto della ragione»[118], prendendo a prestito la bella immagine di Pier Vincenzo Mengaldo) di

[114] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 389.
[115] A. PLACANICA, *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*, Torino, Einaudi, 1985, p. XI.
[116] *Ibidem.* Per la lotta della ragione illuministica contro l'«atrocità» del terremoto del 1783 si rinvia anche a V. FERRONE, *I profeti dell'illuminismo*, Bari, Laterza, 2000, II ed., pp. 33-34 e 275-77.
[117] Ivi, p. XIII.
[118] P. V. MENGALDO, *Profili critici del Novecento*, Milano, Bollati Boringhieri, 1998 p. 24.

Croce e della sua rinascita filosofica, pur indipendente dalle «filosofie del disastro»[119] quanto dal naturalismo e dalla teodicea ad esse connessi, è un simbolo vivente e bifronte di questo «desiderio di catastrofe»[120] della coscienza moderna: l'incombere del «negativo» da una parte e la ragione riparatrice dall'altra, che attraverso la «dialettica» e la «distinzione» sopravvive più forte di prima e tutto comprende in ogni sua piega e screpolatura. «Il distinto è […] l'orizzonte inclusivo dell'essere e del non essere: è essere e totalità»[121].

Il sopravvissuto e la morte infinita

Ho sino ad ora utilizzato i concetti di «ricerca del sé» e «tecnologia del sé» senza volutamente spiegarne l'origine. Nel primo caso si tratta di un concetto elaborato dallo psicanalista ebreo viennese Heinz Kohut (1913-1981) in *The Search for the Self*, titolo di una fondamentale raccolta dei suoi scritti, apparsa nel 1978[122]. Nel secondo il riferimento è al concetto greco di *epimèleia heautoù* ('cura di sé') – tradotto da Michel Foucault con *Technology of the Self* o *Souci de soi* – con cui in molti testi il pensatore francese, a partire dall'inizio degli anni Ottanta, si riferirà a quelle operazioni che l'individuo, sin dai primi secoli della cristianità, «esegue sul proprio corpo e sulla propria anima» allo scopo di «raggiungere uno stato caratterizzato da felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità»[123]. Con il

---

[119] Cfr. *Voltaire, Rousseau, Kant. Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro*, a cura e con un'introduzione di A. Tagliapietra, traduzioni di S. Manzoni ed E. Tetamo, con un saggio di P. Giacomoni, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

[120] Ivi, pp. XVII-XX, *Introduzione*: «Il terremoto di Lisbona rappresenta un momento iconico nella formazione della società moderna e contemporanea […] dove il rischio, e non più il pericolo, viene immaginato come permanente, e dove, quindi, si dà il bisogno di una semantica della catastrofe stabile e atta a indirizzare l'azione». Sul disastro di Lisbona e la crisi filosofica di Voltaire si tenga presente anche B. BACZKO, *Giobbe amico mio. Promesse di felicità e fatalità del male*, traduzione di P. Virno, Roma, manifestolibri, 1999, pp. 15-83.

[121] G. SASSO, *Benedetto Croce. La ricerca della dialettica*, op. cit., p. 193.

[122] H. KOHUT, *La ricerca del sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, II ed.

[123] M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault. Tecnologie del sé*, a cura di L. H. Martin, H. Gutman e P. H. Hutton, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, II ed., p. 13. Per la nozione di *cura di sé* occorre tener presente anche ID. *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Milano, Feltrinelli, 2016, III ed.; ID. *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Milano, Feltrinelli, 2016, IV ed.; ID. *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, Milano,

ricorso a questi concetti non esaudisco una pretesa di connessioni simboliche oltre ogni limite, solo metto a disposizione gli strumenti di «lettura» («che nutre il desiderio di scrivere»[124]) che ho adoperato per rendere ancora più familiari e visibili i temi dell'«angoscia» e della «malattia» dominanti nella filosofia crociana. Oltre al *Contributo*, in cui la morte dell'«io» biografico è descritta massimamente come condizione per l'affermazione del «sé» nell'opera intellettuale, il testo di Croce che rivela la sua familiarità con una sapiente «tecnologia del sé» è il frammento di etica intitolato *L'amore per le cose*:

> per adottare questa concezione della realtà, bisogna distruggere in sé la concezione dell'individuo come entità metafisica, la concezione monadologica, la cui radice è egoistica, e le cui conseguenze è dato vedere nella triste «immortalità» che essa promette, a contrasto con l'immortalità vera e radiosa, che va oltre l'individuo: nell'immortalità monadistica, che chiamerei pagana, a contrasto dell'altra, che può dirsi cristiana (di un cristianesimo profondamente intenso: immortalità in Dio)[125].

Di questa polarità tra cristianesimo e paganesimo ha scritto Pietro Citati, che nella «naturalezza» di Croce per «l'universale», con riferimento soprattutto alla *Filosofia della pratica*, testo terapeutico (e «autobiografico»[126] per eccellenza), ha opportunamente intravisto il «suono antico»[127] dello *Stirb und Werde* di Goethe, riflesso nel «Quel che per l'individuo è morte, è vita pel Tutto»[128] di Croce. Gli stessi versi della *Selige Sehnsucht* goethiana nei quali Heinz Kohut, sulle orme del *Goethe*[129] di Kurt Eissler, ha individuato l'espressione più riuscita di quel vivere *sub specie aeternitatis*, che non è l'«accettazione intellettuale» della morte, ma una delle forme più elevate di «narcisismo». Quel «narcisismo cosmico che trascende i limiti

---

Feltrinelli, 2016, II ed.

[124] R. BARTHES, *Sur la lecture*, in «Le Français aujourd'hui», n. 32, gennaio 1976, pp. 15-16. Ho trovato la citazione in M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano* (1990), Roma, Edizioni Lavoro, 2012, II ed., p. 248.

[125] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 24.

[126] Così lo definisce l'autore. Cfr. ID., *Contributo*, op. cit., in ID., *Etica e politica*, op. cit., p. 356.

[127] P. CITATI, *Benedetto Croce e la Cura*, op. cit., p. 29.

[128] B. CROCE, *Filosofia della pratica*, op. cit., p. 81.

[129] K. R. EISSLER, *Goethe: A Psychoanalytic Study*, 2 voll., Detroit, Wayne State University Press, 1963.

dell'individuo»[130] e che si sviluppa come compensazione di un «sé» difettoso, che in circostanze traumatiche ha smarrito la sua «coesione» e la sua «unità» e che per ristabilire il suo fragile equilibrio e curare la sua ferita patogena ha bisogno di rappresentarsi in forma *grandiosa* e idealizzata e di trasferire questi aspetti a un *oggetto-Sé onnipotente*[131], il puntello salvavita[132] dell'idealizzazione. Elias Canetti ha constatato che superare una catastrofe genera nel «sopravvissuto» un'inedita «sensazione di forza»[133] e «privilegio», che la vera natura del *sopravvissuto-eroe* (con geniale intuito Aby Warburg definirà Croce «diffusore di luce» e «gnomo che sale dalle profondità della terra con scintillio inquietante»[134]) è l'«invulnerabilità»[135]. E con essa la soddisfazione inconfessabile per la propria sopravvivenza, che alimenta il timore e il «culto dei morti»[136], che Croce con minore sospetto chiama «rimorso» di vivere e «rubare qualcosa che è di proprietà altrui»[137]. Colpisce che l'ultimo cammeo di Canetti nel capitolo *Il sopravvissuto* (*Der Überlebende*) di *Masse und Macht* (*Massa e Potere*, 1960) sia dedicato a Stendhal[138], pioniere di una nuova tecnica di

---

[130] H. KOHUT, *La ricerca del sé*, op. cit., pp. 104-105.

[131] H. KOHUT, *Narcisismo e analisi del sé* (1971), Torino, Bollati Boringhieri, 1992, II ed., pp. 109-12. Un rapido schizzo dei principali concetti elaborati da Kohut può leggersi ora in A. CIOCCA, *Storia della psicoanalisi*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 247-55. Le diverse teorie del narcisismo, le differenze e le somiglianze tra i vari modelli di interpretazione e di trattamento dell'illusione narcisistica sono state esaminate da S. MITCHELL, *Teoria e clinica psicoanalitica*, op. cit., pp. 59-82. Trovo di particolare interesse le pagine dedicate all'idealizzazione, il cui oggetto è descritto come «uno schermo sul quale vengono proiettati gli aspetti dissociati del Sé» e in cui prevale «un terrore verso l'individuazione e la crescita personale»; cfr. p. 80. Un utile spunto interpretativo, anche se privo dell'opportuna profondità, è offerto da M. DAVID, *Psicoanalisi nella cultura italiana*, op. cit., p. 26. L'«ossessione dell'Unità troppo facilmente raggiunta», la «"riduzione" di tutto il sapere a "filosofia"», la «smania della "purezza"», sarebbero per David «aspetti quasi patologici che la psicoanalisi potrebbe anche ricondurre a radici "irrazionali", a una specie di "passo indietro" […], a un sogno di regressione caldo e unitario».

[132] Il puntello è fragile ma è sostegno di salvezza per l'intera cultura italiana, come nella già citata pagina di diario del 31 gennaio 1939: « … E invece mi è toccato di sorreggere a forza di spalle un edifizio in rovina, il che potrebbe dare anche qualche compiacimento o qualche orgoglio, se non fosse soverchiato dal triste pensiero che, quando io non ci sarò più, nessuno sottentrerà al mio posto, e la rovina della cultura italiana sarà piena»: B. CROCE, *Taccuini di lavoro IV*, op. cit., p. 129.

[133] E. CANETTI, *Massa e potere* (1960), tr. it. di F. Jesi, Milano, Adelphi, 2010, p. 274; i temi del capitolo *Il sopravvissuto* saranno ripresi e sintetizzati in ID., *Potere e sopravvivenza. Saggi*, a cura di F. Jesi, Milano, Adelphi, 1974, pp. 13-37.

[134] Metafora che coglie l'origine tellurica del sopravvissuto Croce, consegnata a una lettera a Fritz Saxl: cfr. G. MASTROIANNI, *Croce e Warburg*, in «Giornale Critico della Filosofia Italiana», III, 2003, pp. 355-82.

[135] Ivi, p. 275.

[136] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 29. Per *Risentimento dei morti*, *timore dei morti* e *culto degli antenati* cfr. E. CANETTI, *Massa e potere*, op. cit., pp. 316-29.

[137] Ivi, p. 29.

[138] Ivi, pp. 334-36.

sopravvivenza, l'immortalità letteraria conseguita con l'opera e con la scrittura: la stessa di Croce, eroe goethiano del «Via sulle tombe»[139], che come Faust, scampato alla morte per aver cercato sempre l'infinito (*Das Ewig-Weibliche, l'eterno Femmineo*[140]), muore nell'*opera* per eternarsi. Croce si aiuta in questa operazione svalutando l'oggetto perduto, scindendo dal proprio orizzonte, senza alcuna compromissione, le parti meno strutturate e più fusionali, quelle potenzialmente più esposte al trauma e ai suoi ritorni (sarà il negletto campo metaforico del godimento, del corpo, della dispersione del sé). Esse tuttavia, che non potranno mai essere eliminate del tutto, riaffiorano imprevedibilmente come «i casi della vita», sotto forma di quell'«angoscia» perturbante che sarà sempre più estranea e sempre più familiare. La storia stessa, come l'autobiografia, non cesserà di essere traumatica e il trauma stesso diverrà forma simbolica del pensiero. Cathy Caruth ha parlato in proposito di un «potere storico del trauma»[141] legato a quell'«incertezza del sopravvissuto»[142] che nasce dalla «dispersione» e dalla «dissoluzione» individuale e che segna il trauma e la *latenza*[143] cognitiva ad esso associata. Questa caduta delle proprie difese e della propria *presenza*, che sarà riparata solo attraverso il reiterarsi dell'«angoscia preparatoria»[144], sarà poi idealizzata e trasformata in esperienza positiva e conoscibile in relazione a un altro luogo e a un altro tempo, che per Croce sarà il tempo dell'«opera», la «grazia dell'eterno»[145]. La pretesa di vivere *sub specie*

---

[139] B. CROCE, *Etica e politica*, op. cit., p. 28.
[140] J. W. GOETHE, *Faust*, op. cit., p. 337.
[141] C. CARUTH, *Introduction*, in *Trauma. Explorations in Memory*, a cura di C. Caruth, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 6-9. Di Cathy Caruth è molto importante anche *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, 20th Anniversary Edition, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2016, II ed. Per un'analisi delle teorie di Caruth si rinvia a R. BENEDUCE, *Archeologie del trauma. Un'antropologia del sottosuolo*, Bari, Laterza, 2010, pp. 21-23, 67, 138-39. Secondo una testimonianza indiretta, sembra che Croce per superare la notte di Casamicciola subisse uno «strano processo di distacco» dalla tragedia presente, ripetendo a memoria le pagine della *Storia del reame di Napoli* di Pietro Colletta dedicate al sisma calabrese del 1783: cfr. S. CINGARI, *Il giovane Croce. Una biografia etico-politica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, pp. 35 e 36.
[142] C. CARUTH, *Introduction*, op. cit., p. 6.
[143] Sul concetto di *latenza* come nucleo del trauma si rinvia a R. BENEDUCE, *Archeologie del trauma*, op. cit., pp. 21-23 e 158.
[144] «Quell'angoscia la cui mancanza era stata la causa della nevrosi traumatica»; è la definizione freudiana contenuta in *Al di là del principio di piacere* (1920) e per cui si rinvia a R. BENEDUCE, *Archeologie del sapere*, op. cit., pp. 74 e 138.
[145] P. CITATI, *Benedetto Croce e la Cura*, op. cit., p. 28.

aeternitatis è tuttavia una scelta dolorosa, un continuo duello con le tenebre: «Solo chi ogni giorno deve riconquistarsela merita la libertà, merita la vita» (*Faust*, II, V, 11575)[146]. Un medicamento per una ferita sempre infetta. La nevrosi che impone fastidiose pause dal lavoro e vigilanza costante sullo studio e sulla coesione interiore ad esso necessaria. Una terapia del «dimenticare» e «ricordare»[147], dell'«individuarsi» e «disindividuarsi»[148]. «Che cosa è la nostra vita se non appunto un "correre alla morte", alla morte dell'individualità; che cos'è il lavoro se non la morte nell'opera»[149] dirà nella chiusa dei *Trapassati*, alludendo a una folta tradizione tanatologica, dal *meléte thanátou* di Platone (*Phaed*. 81a) alle successive coniazioni stoiche e cristiane. Questo tipo di *Meléte* (da *epimeleisthai*), portata alla sua forma più sistematica (*praemeditatio malorum*) dagli stoici, consiste, secondo Foucault, nell'immaginare come attuale quanto di peggio potrebbe accadere, per saggiare il proprio comportamento nell'esperienza limite[150]. Come l'evocazione da parte di Croce di una *fine della civiltà*, non già «*praeparatio* ad attendere rassegnati l'imminente paurosa barbarie»[151], ma appello «estremo» al proprio «dovere» di resistenza, *pro aris et focis*[152]. Nella *cura di sé* l'attività dello «scrivere» è molto

---

[146] J. W. GOETHE, *Faust*, op. cit., p. 324.

[147] Si rinvia a G. SASSO, *Benedetto Croce. La ricerca della dialettica*, op. cit., pp. 351 e sgg. In particolare p. 363. Ho trovato di grande interesse al proposito anche le riflessioni contenute in R. BENEDUCE, *Archeologie del trauma*, op. cit., pp. 67 e 68. Analizzando il rapporto tra storia e trauma, Beneduce affronta il tema della memoria *traumatica* («parassita mentale»), opposta alla memoria narrativa, e riporta una citazione di De Certeau che descrive un processo storiografico familiare al dispositivo crociano del «ricordare-dimenticare» e dell'opposizione «storia viva/storia morta»: «[…] I morti perseguitano i vivi. Li rimordono - di un morso segreto e ripetuto. Così la storia stessa è 'cannibale', e la memoria diviene la scena chiusa su cui si contrappongono due operazioni opposte: l'oblio, che non costituisce una forma di passività o di perdita, bensì un'azione contro il passato stesso, e la traccia mnesica, che è il ritorno di ciò che viene dimenticato»; cfr. M. DE CERTEAU, *Storia e psicoanalisi. Tra scienza e finzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, II ed., pp. 78-79. La dissoluzione dell'individuale e il principio inderogabile della contemporaneità di tutta la storia teorizzati da Croce celano nell'esercizio della ricerca storica e della pratica storiografica un simbolismo di morte e rinascita. La conoscenza storica per Croce passa attraverso la negazione dell'alterità temporale e ontologica del passato e mediante la trasformazione di essa in nutrimento per l'Universale impersonale, l'unica realtà, onnivora e costruttrice di Storia.

[148] B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, op. cit., pp. 22-23.

[149] ID., *Etica e politica*, op. cit., p. 30.

[150] M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé*, op. cit., p. 33.

[151] B. CROCE, *Filosofia e storiografia*, op. cit., p. 291.

[152] *Ibidem*. Sasso individua nel testo *Fine della civiltà* la formulazione dell'«eticizzazione della storia» che a lungo e dall'«interno» agita e travaglia la «filosofia dello spirito» il cui presupposto è la consistenza del «negativo», che sino a quella fase era rimasta sottotraccia; cfr. G. SASSO, *Per invigilare me stesso*, op. cit., pp. 174-79.

importante, «scrivere lettere» e «tenere taccuini»[153] sono azioni fondamentali. Tra le pratiche esaminate da Foucault quella che mi pare avere maggiore familiarità con Croce è la tradizione stoica, in cui la cura di sé diviene una cura medica continuativa e per cui occorre farsi «medici di se stessi». Il «campo metaforico»[154] della malattia e della cura di sé ad esempio ricorre con vigore in un passo della *Filosofia della pratica* in cui troviamo l'analogia tra il governo delle passioni e il processo di guarigione dalla «malattia»:

> Se lenta è stata la formazione delle passioni, ossia degli abiti, lento sarà il processo di dissoluzione. Lento, e nondimeno guidato dalla volontà: una malattia non si guarisce con un atto temerario di volontà, ma la volontà indirizza e sorregge il processo della guarigione, e apre (come può chiuderlo) l'adito alle forze medicatrici della natura. E, appunto come per le malattie, si deve lasciare che le passioni facciano il loro corso, solo invigilando che il corso coincida con la cura. […] ci sono i medici, e ci siamo noi stessi, medici di noi stessi[155].

Foucault definisce quella stoica una «visione amministrativa della propria esistenza»[156] e potremmo aggiungere della propria «guarigione». Niente più dei *Taccuini di lavoro* si accosta a questo ideale amministrativo e contabile della propria esistenza mentale, in cui *invigilare se stesso* è soprattutto guarire e assicurare che la dieta spirituale coincida con la «cura». Foucault dirà, persuaso da Dumézil, che la radice di *epimeleia* può essere in *melos*, nel «canto-segnale» del «pastore che richiama il suo gregge»[157], nel caso di Croce il canto vocale interiore o *vocazione*.

---

[153] M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé*, op. cit., p. 23.
[154] D. COLUSSI, *Tra grammatica e logica. Saggio sulla lingua di Benedetto Croce*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007, p. 188.
[155] B. CROCE, *Filosofia della pratica*, op. cit., p. 167. Anche in tal caso appare superficiale quel che si legge in M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, op. cit., p. 22: «uno studio attento del vocabolario della critica idealistica rivelerebbe presto come la malattia venga considerata da essa come una specie di fatalità esterna e autonoma; e farebbe toccare con mano i limiti di una concezione troppo scorporalizzata ed evasiva». Un primo e importante studio della coppia oppositiva *malattia/sanità* nel lessico crociano - con conclusioni che vanno esattamente nella direzione contraria della scoperta di una dimensione dialettica e relazionale della suddetta coppia concettuale - è stato condotto da M. CILIBERTO, *Malattia/Sanità. Momenti della filosofia di Croce fra le due guerre*, in «il Centauro», IX, 1983, ora in ID., *Figure in chiaroscuro. Filosofia e storiografia nel Novecento*, op. cit., pp. 243-83.
[156] M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé*, op. cit., p. 30.
[157] M. FOUCAULT. *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri*, op. cit., p. 122.

Nei *Taccuini*, che sono i libri contabili della professione intellettuale, non mancano allusioni al contesto e all'economia domestica (soprattutto il riordino delle carte e dei libri), agli imprevisti quotidiani, ai morsi della depressione, ai lievi malanni (soprattutto mal di gola e febbre) del corpo, ma il vero e unico corpo da esaminare, medicare e curare è l'*opera* nel suo *farsi* quotidiano. E tramite essa la vigilanza è l'amministrazione giorno per giorno (la *regola*) della propria *immortalità*. Croce «fa brillare l'"io" solo come opera»[158].

Foucault in più circostanze ha dichiarato[159] il suo debito con gli *Exercices spirituels* di Pierre Hadot che, apparsi a metà degli anni Settanta, assieme a *The Culture of Narcissism* (1978) di Christopher Lasch avrebbero segnato una svolta importante[160] nel suo progetto filosofico, spostando la sua ricerca dalle «tecniche del dominio e del potere» sugli altri a quelle «adottate dall'individuo per agire su se stesso»[161]. Ma è risalendo ad Hadot, al suo restauro filologico dell'etica platonica e stoica, che riscontriamo maggiore appropriatezza della nozione di *cura di sé* rispetto alle varie espressioni dell'autobiografia di Croce. Se Hadot teme da un lato che il ricorso di Foucault ai suoi «esercizi spirituali» possa finire per proporre «un'estetica dell'esistenza»[162] – un purismo individualista (un piacere di cui si gode in se stessi) –, d'altro canto insiste sul carattere autentico del loro «contenuto psichico»: il «senso di appartenenza a una Totalità»[163] che «muta il livello dell'io»[164]. Nel «movimento di conversione verso di sé» – scriverà Hadot – «ci si libera dall'esteriorità», «l'interiorizzazione è superamento di sé e universalizzazione»[165].

È nell'esortazione del monaco alessandrino Antonio (III-IV sec. d. C.) «che la

---

[158] C. GARBOLI, *Pianura proibita*, op. cit., p. 30.
[159] Ad es. M. FOUCAULT, *La cura di sé*, op. cit., p. 47 o ID., *L'ermeneutica del soggetto*, op. cit., p. 193. Il testo in cui Foucault attinge a piene mani agli *Esercizi spirituali* di Hadot è un articolo del 1983; cfr. M. FOUCAULT, *L'écriture de soi*, in «Corps écrit», 5, 1983, raccolto in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, a cura di A. Pandolgi, tr. it. di S. Loriga, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 202-16.
[160] Per il riferimento a Lasch cfr. M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé*, op. cit., p. XI.
[161] Ivi, p. 14.
[162] P. HADOT, *Esercizi spirituali e filosofia antica. Nuova edizione ampliata*, a cura e con una prefazione di A. I. Davidson, Torino, Einaudi, 2005, p. 176.
[163] Ivi, p. 171.
[164] Ivi, p. 175.
[165] *Ibidem.*

scrittura stia dunque al posto dell'occhio altrui»[166] che ritroviamo la radice del tribunale storico e autobiografico crociano e della sua «apertura all'universale», in cui l'autore, lo scrittore, si «sente osservato» ed è afferrato dall'«ingranaggio della ragione, della logica, dell'universalità»[167] e in cui lo storico fa «a se stesso» quello che «ha fatto agli altri»[168]. Come Hadot anche Giuseppe Cambiano ha evidenziato che l'«eccezionalità cui mirano i filosofi antichi»[169] mediante la filosofia quale «modo di vita»[170] non è «l'individuo irripetibile e assolutamente originale»[171] cui allude Foucault, ma il soggetto che «si libera della propria individualità per elevarsi all'universalità»[172]. Per l'estensione della *cura di sé* che ho tentato nei confronti di Croce occorre considerare anche l'ulteriore correzione che Cambiano fa ad Hadot. Il «*bíos* dei filosofi antichi»[173], sebbene caratterizzato «dall'eccezionalità»[174], non è «dogmatico» o «mistico»[175] (caratteri ravvisabili soprattutto negli stoici e negli epicurei prediletti da Hadot), ma è un processo discorsivo e dialettico orientato all'«universalità normativa»[176]; come il *bíos* di Croce, ispirato, come si è visto, dalla «scoperta del proprio essere»[177], ma solo attraverso il difficile e quotidiano *lavoro del concetto*, senza presupposti e senza rivelazioni immediate.

Alfonso Musci

---

[166] Ivi, pp. 79, 80 e 175.
[167] Ivi, p. 175.
[168] È il testo scelto da Croce come esergo del *Contributo*: «*Was der geschichtschreiber an anderen gethan, warum sollte er es nicht an sich selbst thun*?» («Perché ciò che lo storico ha fatto agli altri, non dovrebbe fare a sé stesso?»), tratto da una recensione all'autobiografia di Johannes von Müller pubblicata da Goethe sulla «Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung», 48, pp. 377-80, il 26 febbraio del 1806.
[169] G. CAMBIANO, *I filosofi in Grecia e a Roma. Quando pensare era un modo di vivere*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 225.
[170] *Ibidem.*
[171] *Ibidem.*
[172] *Ibidem.*
[173] Ivi, p. 224.
[174] *Ibidem.*
[175] Ivi, pp. 8 e 9.
[176] Ivi, p. 224.
[177] B. CROCE, *Filosofia della pratica*, op. cit., p. 170.

Poesia e nichilismo nell'ultimo Luzi

Una paradossale e irrisolvibile dialettica sembra caratterizzi il discorso lirico luziano dell'ultima *tranche* (dal *Battesimo dei nostri frammenti* a *Frasi e incisi di un canto salutare*), dialettica in cui vige un robusto afflato speculativo e una radicale frizione: la *parola*, intesa come Oggetto e Soggetto del discorso, si profila come luogo agonico e mortale, voce straziata e metamorfica, segno opaco e svanente. La riflessione di Luzi sul linguaggio o, meglio, sulla parola poetica trova una compiuta formulazione proprio nelle opere della maturità, laddove Luzi si interroga circa le possibilità conoscitive della poesia: l'istanza metalinguistica, espressa in più punti dell'opera, ne rappresenta, così, la cifra istitutiva, delineandosi come impalcatura del discorso e della riflessione.

La specola da cui vagliare tali aspetti potrebbe essere agevolmente individuata nella produzione tarda del grande poeta toscano, quella che va da *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985) a *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990) sino a *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), raccolte riunite sotto il titolo assai significativo di *Frasi nella luce nascente*[1]; fase che segna uno scarto, stilistico, tematico, formale, assai cospicuo rispetto alla stagione lirica precedente[2].

In questa nuova, fecondissima stagione, la poesia di Luzi si accampa non solo come lucida, e altissima, riflessione sul dissolvimento delle tracce del divino. Essa ora, animata da un fertile afflato speculativo, ne indaga conseguenze e modalità, in

[1] L'indagine verterà soprattutto sulle due opere che inaugurano questa nuova stagione, *Per il battesimo dei nostri frammenti* e *Frasi e incisi di un canto salutare*, non senza incursioni sporadiche nella terza. Nel corso del saggio verranno utilizzate le seguenti sigle: *Per il battesimo dei nostri frammenti* (*BF*), *Frasi e incisi di un canto salutare* (*FCS*), *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (*VSM*).

[2] Cfr. S. VERDINO, *Introduzione* a M. LUZI, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 1999, pp. XXXIX-LII. Per una rassegna complessiva degli studi dedicati all'opera luziana rimandiamo al repertorio bibliografico curato da Stefano Verdino che correda il volume succitato (ivi, pp. 1846-82). Ulteriori indicazioni bibliografiche verranno fornite di volta in volta rispettivamente alle questioni affrontate.

un'indagine stringente, serrata, rigorosissima, mai meramente fideistica o consolatoria.

In questi termini, ha ragione Verdino quando afferma che

> il decisivo incremento di "spiritualità" non si dà assolutamente come trascendenza, e neppure come vocazione o scelta, dal momento che la stessa fede non è paradossalmente necessaria, ma è totalmente "incisa" in una generale riscossa della materia e della natura, grazie al proliferare continuo di messaggi[3].

In questa prospettiva, seppur modulatasi entro «un nuovo e radicale movimento che vede più frontale anche il proprio rapportarsi con il messaggio cristiano»[4], la poesia di Luzi non si assesta né riposa pacificamente in esso, ma ne sperimenta, per così dire, la problematicità, l'incertezza, la fragilità: il *kérygma*, in questi termini, non è sfolgorante annuncio che splende sulle macerie della storia, che illumina le scorie del mondo e in esse scende per redimerle. Esso, ora, come impastato e dissolto nel *magma* del creato, screziato dei detriti del mondo, appare indissolubilmente intrecciato agli innumerevoli *codici* che compongono la babele sublunare. Di qui, esso sgorga, trapela intermittente, giunge a brani[5]: non più fulgida e nitida promessa ma parola annichilita, anch'essa invischiata nel magma del mondo e della storia. In tal guisa, la riflessione di Luzi giunge a confrontarsi con la questione stessa del linguaggio e della poesia[6].

Traversando le regioni misteriose e oscure di un annuncio disperso, opaco, frammentato, captando i «lacerti sanguinosi» (*BF*, *Frasi*, v. 31) del Verbo, in interrogazioni fulminee e vibranti (cifra stilistica ricorrente del dettato lirico luziano,

---

[3] Ivi, pp. XLI-XLII.

[4] Ivi, p. XXXIX (sulla presenza del Cristo nella poesia novecentesca rinviamo a G. B. GANDOLFO, L. VASSALLO, *Icona dell'invisibile. La ricerca di Cristo nella poesia italiana del Novecento*, Milano, Ancora, 2005, il cui taglio antologico illustra compiutamente, e nitidamente, le tappe specifiche di tale *quête*).

[5] «Non sempre tace, gorgoglia / a tratti il messaggio, / a tratti in emersione lo sorprende / tempestosa / la sua / interminabile / traversata delle epoche» (*BF*, *Frasi*, vv. 1-7).

[6] Si vedano le puntuali osservazioni di L. B. LICATA, Per il battesimo dei nostri frammenti: *l'itinerario del dicibile nella poesia di Mario Luzi*, in «Italica», 77 (2000), pp. 105-25.

ma che in questa fase diviene più radicale)[7], il rapporto col divino si concreta in tutta la sua drammaticità, scandendosi in un confronto tragico e serrato: il poeta si scontra, ora, con la natura problematica e paradossale del linguaggio, inteso come spazio di apertura alla Trascendenza, sua emanazione, e, nel contempo, come luogo precipuo del suo nascondimento, della sua fuga, della sua latitanza[8], scarto perenne, necessaria «lacuna / d'oscurità rimasta in sua vece» (*BF*, *Nel museo*, vv. 8-9).

In questa ricerca ostinata si consuma il destino ultimo della poesia, «la sua necessaria dinamica che», secondo un celeberrimo assioma di Luzi, «è quella di distruggere la lettera per espandere e ripristinare lo spirito»[9]. La poesia, dunque, demolisce il linguaggio, o, meglio, smantella l'ipostasi spuria del segno, ne squarcia i confini per far luogo al silenzio[10], affinché possa dimorarvi il «non detto / e non dicibile […]» (*FCS*, *Non detto. Non detto*, vv. 1-2), quell'indicibile che «indenne / sguscia […] dalle reti / calate dagli scribi» (vv. 8-9), quell'ineffabile che è «lo spirito / non raggiunto dalla parola, / non fucilato dal vocabolo» (vv. 15-17). Tesa a questo «impossibile aggiogamento» (v. 19), «termine, / ancora, / d'una silenziosa caccia» (*FCS*, *Lei era e non era*, vv. 15-17), volta a imbrigliare un significato sfuggente, inafferrabile, a conchiudere un senso inesauribile, ineffabile[11], la poesia giungerà,

---

[7] Dice bene Agosti quando afferma che «ciò che caratterizza il Luzi dell'ultima *tranche* è senz'altro la tensione inesausta alla circoscrizione di un significato autentico», sebbene gli «informatori [tutto ciò che, nell'*universo culturale* entro il quale si muove il Soggetto è depositario di informazione (*n.d.a.*)] non fornisc[a]no […] significati stabili, ma solo informazioni contraddittorie, o antitetiche, o indecidibili»; ebbene, in tale contesto «La figura retorica […] che normalmente viene chiamata a farsi carico di questo stato di cose è la figura dell'interrogazione» (S. AGOSTI, *Luzi e la lingua della "verità": dal* Canto salutare *ad* Avvento notturno, in *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Milano, Bompiani, 1995, p. 12, già in «Strumenti critici», VI (1991), pp. 173-84). Negli stessi termini si esprime Galaverni osservando che «è proprio la fissità dell'interrogazione l'elemento distintivo di questa poesia», stigma peculiare che certifica come in essa fermentino «la domanda, il rovello conoscitivo, l'indagine ontologica» (R. GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, p. 47).

[8] «e lo vede splendido occultarsi / in lei, nella sua ombra / come per una *necessaria latitanza*. / E lei lo accoglie, lei gli dà ricetto. / E gli è grata. Grata di questo» (*BF*, *Rubato? Non altrimenti*, vv. 17-21).

[9] M. LUZI, *Esperienza poetica ed esperienza religiosa*, in *Enciclopedia delle religioni*, Vallecchi, Firenze, 1972, vol. IV, coll. 1675-1676.

[10] Su tale aspetto rinviamo all'articolo di P. BAIONI, *"Il silenzio…è la tua voce" "Il nome non ha limiti neppure di silenzio…" Onomastica luziana*, in «Otto/Novecento», 1 (2006), pp. 194-195 e relativi rimandi bibliografici.

[11] «Scrive / lui scriba / il già scritto da sempre / eppure mai finito, / mai detto, detto veramente» (*FCS*. *Scrive, lui*, vv. 11-15).

allora, a profilarsi come testimonianza tragica quanto cogente insidiata da una contraddizione radicale.

Se, come ha osservato Stefano Verdino, l'«esperienza del divino è […] nello stesso tempo decisa e indicibile e la lingua umana è sì inadeguata, ma anche luogo della sua contraddittoria apertura», ora proprio il «divino è captato nell'ossimoro più radicale»[12] e il linguaggio si configura, pertanto, come lo spazio periclitante e fragile in cui la divinità trapela velandosi, come il luogo contraddittorio e paradossale della sua presenza[13]: «Il roveto in fiamme lo rivela, / però è anche il suo / impenetrabile nascondiglio» (da *FCS*, *Non startene nascosto*, vv. 4-6).

La Rivelazione, in tal guisa, si configura, direbbe Boutang, come istituzione di un segreto[14]: annuncio fondato e propagatosi tramite la sua stessa indicibilità, il suo stesso silenzio. Ma, se è così, come pensare una lingua che possa farsi carico di tale messaggio? che possa veicolare *il* senso, senza, tuttavia, schiuderlo, *tradirlo*? che riesca a custodire «il celestiale carico / della significazione»? (*FCS*, *Troppo, da troppe fonti*, vv. 29-30). In ultima analisi, di cosa è latore il messaggio, cosa reca l'annuncio? Alcuni interpreti affermano che il *significato* di tale annuncio risiede nella sua autoreferenzialità: «questo idioma», osserva, ad esempio, Agosti, è, in altre parole, «lui l'oggetto stesso del discorso, lui il soggetto dell'enunciazione»[15]; anche per Massimo Cacciari «il destinatario dell'invocazione è la Parola stessa»[16]: fonte, quindi, e, nel contempo, luogo precipuo del suo manifestarsi.

Da parte nostra tenteremo, invece, una lettura inversa, tesa, cioè, a dimostrare che l'oggetto del discorso e il soggetto dell'enunciazione non tanto coincidono con il linguaggio quanto piuttosto col suo ritrarsi, che il linguaggio non esibisce se stesso, bensì il suo rovesciamento, che il suo *significato*, in altri termini, è la sua morte: non

---

[12] Tali osservazioni sono estrapolate dall'intervista a Mario Luzi pubblicata in appendice al volume mondadoriano. Cfr. *A Bellariva. Colloqui con Mario Luzi*, a cura di S. Verdino, in M. LUZI, *L'opera poetica*, op. cit., p. 1280.

[13] Sulla teofania distorta, opaca, paradossale di cui il linguaggio si fa testimone cfr. C. MEZZASALMA, *Il roveto ardente lo rivela*, in «Hellas», X, 13 (1990), pp. 49-58.

[14] Cfr. P. BOUTANG, *Ontologie du secret*, Paris, PUF, 1988.

[15] S. AGOSTI, *Luzi e la lingua della "verità": dal* Canto salutare *ad* Avvento notturno, op. cit., p. 19.

[16] M. CACCIARI, *Insostenibile incarnazione*, in «Nuova Corrente», XLVI (1999), p. 274.

plenitudine, ostensione, allora, ma vuoto, *silenzio*, lacuna. In questa prospettiva, l'artefice, così come l'oggetto, di tale epifanico squarcio non sarà, dunque, il linguaggio, ma la sua defezione. Esso non manifesta se stesso, non proclama la propria essenza, ma annuncia e testimonia la sua stessa morte.

Vedremo come al culmine della parabola descritta dalla poesia luziana, da *BF* a *FCS*, tale rovesciamento, tale feconda morte risulti gravida di conseguenze per il possibile destino della poesia nell'epoca del nichilismo, profilandosi come l'unico luogo da cui sia possibile ricominciare e nel quale alla parola sia concesso di perpetuare se stessa proprio in virtù del suo mortale annientamento.

Come osserva al riguardo Massimo Cacciari:

> Non vi è *anastasis*, resurrezione, senza *anastasia*, rovina, sovvertimento degli ordini e dei valori apparenti. Non ci si eleva, nulla si erige, se non sul fondamento di ciò che si è abbattuto. La resurrezione è compimento, non superamento della croce. È la croce a elevarsi, a ergersi su, a balzare in alto, *in-sorgendo*, nella sua follia, contro la sapienza del mondo[17].

È «dal gemito / della crocifissa incarnazione»[18] che il *logos* trapela in quanto voce che si espone alla morte: è questa parola agonica e crocifissa il luogo stesso della redenzione, aurorale sorgiva di una palingenesi, promessa di resurrezione. In epigrafe a *BF* Luzi appone significativamente il celebre passo del prologo giovanneo: «In lei [la parola] era la vita; e la vita era la luce degli uomini». Quel fulgore, però, quella pienezza, che intridevano la Parola, che suggellavano il Verbo, appaiono ora strozzati; il poeta amaramente constata l'esilio, la scomparsa di una «lingua dura / e celeste», di quella lingua primigenia e vitale, che, anteriore all'entropia babelica, fu «infrasentita a Efeso» (*BF*, *Frasi*, vv. 36-37); di una lingua il cui soffio primevo e celestiale diviene oramai labile promessa di un annuncio: «C'era, sì, c'era, ma come ritrovarlo / quello spirito nella lingua / quel fuoco nella materia. / Chi elimina la melma, chi cancella la contumelia?» (*C'era, sì, c'era, ma come ritrovarlo*, vv. 1-3).

[17] Ivi, p. 273.
[18] Da *FCS*, *Prova, prova umana*, vv. 21-22.

Così recita la poesia che apre *BF*, attestando questa *voluntas* tenace con cui il poeta, lo scriba irrompe entro il baratro incrostato del nome, si china sul grembo svuotato del *Logos* per auscultarne il silenzio, entro il carcere di una parola che riverbera «palpitando dalla sua *indicibile* simiglianza» (*BF*, *Frasi*, v. 49). E qui non solo scintilla il *mare magnum* della teoresi mallarmeana[19], fertile *humus*, sostrato necessario e ineludibile, pur da Luzi fecondamente solcato, ma anche il lascito cospicuo e prolifico dell'eredità "simbolista", ché egli irromperà in quei chiusi spazi incrinandone la fallace, a tratti capziosa, autonomia, facendovi risuonare una domanda scomoda e difficile: «Di chi è la lingua, chi ha la parola?», come recita l'*incipit* di un testo in *BF*.

Da questo cortocircuito, in questa sintesi folgorante e paradossale[20], ecco, dunque, profilarsi, prima che si smorzi in un indecidibile aut-aut[21], la necessità di scorgere la fonte primigenia del nome, la sua radice ontologica, di scrostarlo affinché possa trapelare quella vampa, quel fulgore, primevo ed essenziale, che esso custodisce. Così, sotto la melma che lo soffoca, dietro il fango che lo ricopre, ancora promana un barbaglio, ancora resiste l'annuncio, ancora, tra le sue ceneri «cova l'incendio / l'immemorabile evangelio…» (vv. 9-10); un fuoco che il poeta è chiamato a riattizzare per ravvivarne lo stento e tenue lucore, al fine di scoccare «il fulmine / della ritrovata consonanza» (*BF*, *Non la tollera oltre, L'infrange*, vv. 13-14). Il tentativo, pertanto, è quello di ristabilire un'alleanza, un patto, perché la parola si slanci come folgore che possa «squarci[are] il tempo interminabile / di silenzio delle cose, / di non parola del mondo» (vv. 15-17). Ma lo scriba luziano soccomberà alle ustioni di quell'evangelio, verrà arso dal *kérygma* non più distinguibile da un «infernale alfabeto» (*BF*, *Alfabeto infernale di che inarticolato dialetto*, v. 1).

---

[19] «Ove la parola», come scrive Foucault (autore meditato, seppur con un certo disincanto, da Luzi maturo), «non può avere né sonorità né interlocutore, ove non ha nient'altro da dire che se stessa, nient'altro da fare che scintillare nel bagliore del suo essere» (M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 2006, VII ed., p. 325).

[20] Poiché saremmo «ricondotti», per dirla ancora con Foucault, «nel posto indicato da Nietzsche e da Mallarmé allorché il primo aveva chiesto: "Chi parla?" e l'altro aveva veduto scintillare la risposta nella Parola stessa» (ivi, p. 409).

[21] «Mia è la prova, mio il martirio – pensa lui che scrive – o è questa la creazione, - lui che scrive appunto?» (*FCS*, *Scrive, lui*, vv. 23-26).

In *Maceria e fonte*, sezione VII di *BF* (sintagma paradigmatico che già prefigura, come vedremo, l'epilogo della raccolta[22]), il poeta trascrive l'invito fattogli: «"Resta, resta sul posto / fin quando non l'avrai scorta la luce / di quella oscurità"» ("Ed eccolo, ancora riconoscibile", vv. 18-20). Qualcuno lo esorta a vegliare, a scorgere l'abbacinante lucore della tenebra: luce e tenebra, adesso, sono impastate, intrise l'una nell'altra in un amalgama indissolubile, l'una nell'altra, indistinguibili. Non vi è più un aut-aut, «la conoscenza per ardore o il buio» (da *Onore del vero*, *Las animas*, v. 37); la dialettica luce-tenebra ora, difatti, determina questo groviglio tragico, questa contraddizione imperscrutabile, questo viluppo che cova in sé l'ossimoro e l'antinomia[23]. Indecidibile è anche la provenienza del messaggio, la sua sostanza precipua: «Fonte?, quel febbricitare / celeste. O è sfacimento?» (*BF*, *Fonte? – quel febbricitare*, vv. 1-2), fertile origine o infeconda maceria?, così come il suo significato: «*Non* dice cosa sfolgora / in lei notte di luglio…» (vv. 2-4).

L'eloquio riverbera e *non* dice, propagandosi in un brulichio indistinto di segni, araldi muti, nunzi paradossali, dominati da una radicale entropia[24]: «Che lingua è questa / che non parla / e abbacina e stordisce / con la sua moltitudine / di segnali e rimandi / e sono pieni, questi, / d'insignificanza, colmi / di mancamento…» (*FCS*, *La vita cerca la vita*, vv. 65-73).

L'*ángelos* muto, paralizzato, risulta, altrove, prigioniero di un silenzio assoluto, recluso in esso. L'emblema di tale figura si concretizza sovente nell'immagine degli uccelli, messi paradossali, messaggeri muti, segregati in un fondo silenzio, come, ad esempio, accade in *VSM*, nella bellissima *Lied-aubade*: «Dove / sono, / non li sento /

[22] Il crollo e la devastazione recheranno il germe fecondo e vivificatore di una genesi, come sarà poi ribadito in *FCS*, in una lirica dal titolo esemplare, *Crollo e sgorgo*, che ricalca quello della sezione di *BF* testé citata.

[23] Come raggio di «luminosa / inesistenza-essenza» (*VSM*, *Primo cantore*, vv. 26-27), discende il «verbo, / muto ma conclamato» (*VSM*, *Dentro la lingua avita*, vv. 17-19), si impone come «eloquio […] / mutevole e eterno» (*BF*, *S'aprì, acqua di roccia*, vv. 11-12). La fonda scaturigine da cui promana, si chiederà Luzi, è «Luce da quel solare scintillamento? / O brividi di oscurità?», e conclude, «L'una e gli altri, certo» (*BF*, *Lingua*, vv. 6-8).

[24] Cfr. G. AMORETTI, *Mario Luzi: la parola e l'indicibile*, in *La letteratura e il sacro. L'universo poetico (dalla seconda metà del Novecento ai nostri giorni)*, Prefazione di G. Langella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, vol. III, pp. 131-42.

ancora, / quei rari / che dichiarano: / è giorno, e ne ripetono / l'annuncio / […] Non li sento / non ci sono, / E gli uccelli persi / nell'universo loro, muti, / fino a quando?» (vv. 1 e sgg.). In *FCS*, invece, l'«ispezione celeste» dell'uccello è tutta tesa a captare l'annuncio ovvero il «*silenzio* della risposta» (*La rondine ultima rimasta*, v. 30), non più, dunque, *ángelos* muto ma oracolo.

È in questa dimensione paradossale che si muove e opera lo scriba, balbettando quei richiami, sillabando quelle note in un indistinto farfuglio, al limite del silenzio e dell'afasia: «Eccola, le insorge /dentro, le sbreccia, / quella nota, la massa / di notte e di afasia» (*Canto*, vv. 1-4), scrive Luzi, in una poesia dal titolo emblematico, posta a suggello di *BF*. E l'afasia da *BF* a *VSM* è termine costante e originario di ogni eloquio: «Strappi / di raucedine / dal punto / d'afasia / e inarticolazione millenaria / riaffiorano, gorgogliano / altrove il ghirigoro / vocale / e celestiale / di qualche non più udito / cantore del mattino / / notti con crepitio / di nacchere e dispari, // lingue / zittite / anch'esse da estinzione, / non da raggiunta pace» (*FCS*, *Pace? – non terminato*, vv. 8-24).

La parola poetica è abitata da questa assenza paradossale che la anima e ne definisce l'essenza. La sua verità lampeggia nell'attimo in cui essa si sporge nel vuoto, rivolgendosi a un'alterità fragile e distante, se non mortale. E in questa pronuncia esatta e dolente la parola diviene *necessità*:

> Solo la parola del poeta in quanto puro *ad-verbum* può custodire il paradosso. Essa ci "salva" solo in quanto lo serba in sé. Parola concretissima, *idea* della cosa, della più vicina presenza, ma detta ad Altro, significata alla più lontana assenza. Questo far segno della destinazione dell'esserci all'Aperto della sua provenienza costituisce l'essenza dell'*ad-verbum*: parola destinata alla Parola, luce che si "invia" alla Luce. Ma l'*ad-verbum* è veramente tale quando ri-vela questo "destino" nel volto stesso della creatura, quando ne fa segno semplicemente nominandola. E cioè quando "avviene" che esso riesca a nominare l'intatta e intangibile *singolarità* della cosa. Allora l'effimero è detto all'Altro da sé e "salvato" restando se stesso; allora il suo nome si rivela *necessario*[25].

[25] M. CACCIARI, *Insostenibile incarnazione*, op. cit., p. 276.

Quel *canto*, allora, quella nota, vengono modulati su un abisso, si articolano nel vuoto ed è in questa catabasi tragica che avviene la sconfitta del Nome, della parola, poiché «non le torna niente / dal *fondo*, non risale / *suono* / o *segno* dal precipizio» (vv. 16-19). Non resta nemmeno quel «nulla / d'inesauribile segreto» che ricompensava l'orfica discesa ungarettiana; qui anche quel nulla le si volge contro: «le torna / indietro il *messaggio*, le si torce / contro *l'annuncio*, perpetuamente…» (vv. 32-34). Ci troviamo di fronte a un paradosso, ma proprio in tale contraddizione risiede lo scandalo assoluto di cui la poesia si fa testimone, qualora si ponga in ascolto volgendosi alla trascendenza. In questa aporia tragica si perpetra, come verrà compiutamente esplicitato in *FCS*, il suo stesso martirio:

a troppe metafore mi chiami,
a troppi emblemi mi sollevi,
lasciami, ti prego
alla mia creaturale oscurità,
non può essere mio
come tu pensi
tutto
il celestiale ed infernale carico
della significazione

(da *FCS*, *Troppo, da troppe fonti*, vv. 22-30)

Così leggiamo nella sezione V di *FCS*, così reciterà lo scriba, il testimone di Luzi, rivolgendosi a Colui che «suscita quei semi», che «anima quel firmamento» (*BF*, *Scrive, lui*, vv. 16-17). L'ipertrofica e prodigiosa scrittura celeste, l'ineffabile codice annichilirà lo scriba, in un martirio in cui la *voluntas* soccombe all'immane compito. «Lo scriba», in tal senso, rappresenta «una contraddizione in termini»[26], verrà arso, dicevamo, dal «celestiale carico», così come da un «infernale alfabeto»: «Si erge / ad anti me / scattato ad annientarmi, / mi si avventa contro / il suo contatto mi folgora, / il suo fuoco mi sopprime» (*BF*, *…E ora*, vv. 7-12). Ma egli «muore nella traccia per

[26] P. BIGONGIARI, *Tra* phoné *e* graphé, in *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1987, p. 12.

farla vivere come tale, cioè per farla sopravvivere alla propria morte in essa, per contenderla alla morte»[27]. Così, in quest'agone tragico, nella morte dello scriba che rappresenta la morte stessa della scrittura, il linguaggio, oramai, può imporsi solo come scoria, barbaglio, stento lucore e la parola, contesa alla morte, brucerà dissipandosi, divenendo cenere, traccia ignota e precaria, cifra innominabile, simile ai segni che il Cristo tracciò nella polvere.

E, non a caso, l'episodio biblico assurge, proprio nel nostro '900 poetico, a grandiosa e stupenda metafora del linguaggio poetico[28], esso diviene la tragica allegoria di uno scacco; purtuttavia, si impone come il luminoso simbolo di una condizione precipua, laddove viene patita la precarietà del segno, la sua oscurità, al cospetto di un annuncio fattosi ormai impenetrabile, di fronte al *kérygma* tramutato in enigma: simbolo precipuo di quelle tracce che la poesia è chiamata ad accogliere, a decifrare, ad indicare nella loro stessa fragilità e insignificanza[29]. Così, la parola giungerà a profilarsi come luogo dell'attesa, che è anche un *tendere*, inesausta tensione verso un significato, pur sempre differito, non mai raggiunto. Ed è proprio in questa tensione perpetua che avverrà, alfine, la combustione del nome, la sua mortale, salvifica alchimia.

BF si chiuderà circolarmente con l'immagine che inaugurava la raccolta, quella del fuoco, l'incendio che cova nell'«immemorabile evangelio». Così, non l'acqua, dunque (culla del canto, del *mélos*)[30], redimerà, come pure Luzi aveva auspicato[31], ciò che è scisso, frammentato, disseminato, ma il fuoco[32]. Dapprima infiammando la sorgiva: «S'aprì, acqua di roccia, / stillò, vena indecisa / fino a un gorgoglio di

---

[27] Ivi, pp. 12-13.
[28] P. BIGONGIARI, *Col dito in terra*, Milano, Mondadori, 1986.
[29] «Rimani tesa volontà di dire, / Tua resti sempre / e forte / la nominazione delle cose […] Muta / la subdola intrusione / dell'insignificanza» (*FCS*, *Rimani tesa volontà di dire*, vv. 1-4 e *passim*).
[30] Interessante riportare un'indicazione di Franco Loi il quale segnala l'ipotesi etimologica del matematico De Murs che ricollegava la parola musica a *moysica*, da *moys*, 'acqua'. Cfr. F. LOI, *Acque e poesia*, in La radice del Mare *di Maria Luisa Spaziani*, in M. L. SPAZIANI, *La radice del mare*, Napoli, Pironti, 1999, p. 5.
[31] «Lingua – acqua dal suo primevo. / Acqua, lei, in alto / dalla rupe / appena dirocciando» (*BF*, *Lingua –*, vv. 1-4).
[32] Sulla metafora ignea nella poesia luziana rinviamo a U. MOTTA, *Ipazia, Clizia e la bufera: Luzi fra Montale e Teilhard de Chardin*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. Elli e G. Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 565-620.

sorgente / sotto il sole che la *incendia*» (*BF*, *S'aprì, acqua di roccia*, vv. 1-4), poi trasmutando, secondo una progressione sempre più dinamica, in essa: «acqua e fuoco, ora / ed *infanzia* / divenuta *eloquio*» (vv. 9-11). È stupefacente ravvisare come in questa fertile regressione (acqua → fuoco → infanzia), in questa feconda alchimia, in questa «metamorfosi del fuoco», come recita un celebre frammento eracliteo[33], l'annuncio arretri per dis(farsi) in *silenzio*, imploda e retroceda sino a scintillare, si esponga in una vorticosa trasmutazione per divenire «infanzia» (*in-fāns*), laddove il termine va inteso, oltre che come luogo epifanico, aurorale, anche, o soprattutto, nella sua implicazione etimologica: (*in-fāri*). Non lallazione, dunque, né grido, balbettio primordiale, e nemmeno afasia, ma propriamente *non-parola*, tacita fonte «divenuta eloquio».

Osserva al riguardo Givone rispetto a questa interruzione del linguaggio che in Luzi rappresenta la cifra immemoriale e originaria del discorso:

> Luzi prendendo a tema l'origine della parola, ossia il suo stare tra voce e silenzio, scopre che la forma poetica è essenzialmente interrogativa, e questa è la sua essenza più propria [...] è nella voce che la parola poetica "insorge" sbriciolando l'immane massa del silenzio [...] A insorgere nella voce non è neppure la parola, ma piuttosto quella sua anticipazione che è la nota, il suono, quasi che la parola fosse preceduta da una modulazione immemoriale, che increspa la levigata e impenetrabile superficie del silenzio, convertendola in moto ondoso, turbolenza di acque risonanti, rigurgito dal profondo ormai prossimo alla gola [...] La parola poetica giace in una profondità dove non c'è che silenzio – il "suo" silenzio. Del quale deve sbriciolare la dura compattezza, l'impenetrabilità. Per accedere alla voce. E ricadere, finalmente salva, nel suo significato non più revocabile[34].

La parola *imporrà* la propria identità negandosi, sino a coincidere con la sua stessa morte. Solo così, rifluendo verso le proprie macerie, e tramite il suo annientamento, essa potrà, «per età aride, / in terre deserte», essere «profusa a ogni battesimo» (vv. 15-17). Ma perché ciò accada, essa, «landa accecata / dall'incendio di tutte le sue acque» (*BF*, *Rifulse, si screziò il diaspro*, vv. 6-7), dovrà trasfigurarsi,

[33] ERACLITO, *Dell'Origine*, traduzione e cura di Angelo Tonelli, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 45.
[34] S. GIVONE, *Voce e silenzio nel linguaggio poetico di Luzi*, in *Gli intellettuali italiani e la poesia di Mario Luzi*, a cura di R. Cardini, M. Regoliosi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 27, 29, 32.

secondo un'indicazione che verrà raccolta e sviluppata in *FCS*[35], nello spazio della sua morte.

Il fuoco, allora, come quello in cui procombe, «non renitente», la ginestra leopardiana, quello, altresì, del roveto ardente, diviene la cifra essenziale di questo battesimo, di questa oscura, irreversibile, mortale metamorfosi. L'annuncio folgora e si annienta col suo stesso labile rogo:

Tace nel silenzio
delle sue lontane rocce
l'antica parleria –
    o il silenzio
è nostro, e non più lacuna,
ora, di parola ma annullamento
e *cenere* da cui tutto risorgerà?

(*BF*, *Padri dei padri*, vv. 87-94)

Olocausto del Nome, labilità di tracce, feconda cenere su cui tracciare un segno. La parola, allora, come il divino, è, per dirla con Derrida, «ciò che resta del fuoco»[36]: arsa dentro sé stessa, *quid* immolato sull'ara del silenzio, «notte che sfolgora, / alta, sulla morte di tutti i dialoghi…» (*FCS*, *«Il dio pensato dagli uomini»*, vv. 29-30), luogo desertico, scosceso, solitario, eppur fecondissimo:

Infine crolla
su se medesimo il discorso,
si sbriciola tutto
in un miscuglio
di suoni, in un brusio.
                Da cui
pazientemente
emerge detto

[35] «Ed ecco s'incendiò / d'un subitaneo / ravvisamento / lei, nota alta, / eternamente chiusa nel suo grembo, / si offerse, / ci mandò incontro / il suo abbacinato appressamento / e la sua indicibilità, tutta» (*FCS*, *Risposta? Niente*, vv. 22-30); «Molto ho avuto io da fare / all'impossibile aggiogamento, molto. / Lingua umana / bruciata nel mio libro, / tutta, secolarmente» (*FCS*, *Non detto. Non detto*, vv. 18-22).
[36] Cfr. J. DERRIDA, *Ciò che resta del fuoco*, Milano, SE, 2000.

il non dicibile
tuo nome. Poi il silenzio,
quel silenzio si dice è la tua voce.

(da *Dottrina dell'estremo principiante*, *Infine crolla*)

Così il *logos* dissipa perpetuamente la propria origine, si immola, sorgendo, nel luogo stesso della sua morte. Strenuamente si volge verso questa sua paradossale anteriorità, come una promessa sempre differita, patendo l'incolmabile distanza che lo disgiunge da sé stesso[37]. Ma proprio in virtù di questo differimento, tramite questa dilazione perenne, il Verbo appare, sussiste, si espone in un brusìo che dice e nomina la sua stessa morte[38]. Perpetuamente esso addita, dissipandosi, questa sua inafferrabile genesi, buia scaturigine, sorgente del *non più* e *non ancora*, come il barbaglio di una stella morta. *Parola*: culmine dell'Assenza.

La genesi di questo mormorio primordiale, creaturale e divino, di quel gemito primevo (stupefazione attonita o mortale sgomento?)[39], riposa, dunque, entro sé stessa, confitta nel suo *nihil*[40], nel suo stesso silenzio. La sostanza del Verbo, la sua plenitudine, risiedono proprio in questo annichilimento perpetuo, in questo suo scarto perenne[41], in questo silenzio: «non più lacuna», però, squarcio originario, vuoto, ma promessa di resurrezione, luogo diruto, eppur fecondo, nella sua stessa morte.

Alberto Luciano

---

[37] «E ha per un attimo una fonda / luminosa cecità / da dea il suo sguardo ultramarino, / per un attimo la sua / mai raggiunta, millenaria anteriorità» (*BF*, *Lei che avvampa da sotto un'antica cenere*, vv. 22-26).

[38] Su tale aspetto si veda il saggio di G. AGAMBEN, *Il Linguaggio e la morte*. *Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 55 e sgg.

[39] Si torna, così, al problema antichissimo della scaturigine del pensiero e del linguaggio (e in questi termini la genealogia della "parola", primevo balbettio della creatura, e quella del *logos*, radice primordiale, ipostasi assoluta e fondante, essenza, *ab origine*, costitutiva e assoluta del mondo, collimano): scaturigine contesa tra l'inebetito stupore, secondo un millenario mito d'origine che vede nel *thaûma* la radice stessa del pensiero, e *horror vacui*, seguendo la linea che da Schopenhauer giunge sino a Rosenzweig. Quale, dunque, la *terra mater* del logos? stupefazione od orrore del nulla? Su tale aspetto cfr. G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1975 e M. CACCIARI, *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 2002, II ed., pp. 13 e sgg.

[40] «Senza eco, senza esodo oltre, / calato in sé, / finito nel bruto / accadere / l'avvenuto evento, / disfatto nella sua polvere, / precipitato nel suo niente» (*FCS*, *Crollo e sgorgo*, vv. 1-7).

[41] «e rode / e polverizza / la metafora / di sé, / distrugge il proprio simbolo / lui, abrupto ed assoluto evento / sempre, / sempre, in ogni istante / al suo cominciamento» (*FCS*, *È, lui*., vv. 8-17).

Nello specchio di Bei Dao c'è l'esilio
Alienazione del soggetto e attraversamenti memoriali nell'antologia poetica Speranza fredda

Nella dinamica intrusione/esclusione, notava Jorge Luis Borges, il solo momento in cui un uomo sa chi è è proprio quando si guarda allo specchio. La questione del soggetto che si fa oggetto d'analisi e osservazione, per capirsi, per rivelarsi senza infingimenti, ritorna – probante, insistente, contraddittoria – nell'antologia di poesie di Bei Dao, *Speranza fredda*, curata e prefata con un lucido saggio da Claudia Pezzana[1].

Soprattutto, lo specchio è oggetto e tema ricorrente in tutta la raccolta, assumendo di volta in volta diverse funzioni che rientrano nell'ambito dell'alienazione e della disalienazione affettiva, ma che coinvolgono anche il rapporto con la lingua, con la tradizione, con la lotta politica. Come sappiamo[2], il primo incontro narcisistico con lo specchio, cioè il primo impatto con la nostra immagine, col raddoppiamento del nostro corpo, con l'*altra faccia* di noi, in cui tutto è inconsapevolmente, leggermente deformante, avviene durante l'infanzia e si definisce nei termini proprio di una scoperta e di un innamoramento. Per marcare questa folgorazione, possiamo prendere in prestito le parole di Marc Augé, che se ne serve per spiegare un'altra magia:

L'esperienza esaltante e silenziosa dell'infanzia è l'esperienza del primo viaggio, della nascita come esperienza primordiale della differenziazione, del riconoscimento di sé in quanto sé e in quanto altro,

[1] BEI DAO, *Speranza fredda*, a cura di Claudia Pezzana, Torino, Einaudi, 2003.
[2] Un piccolo nucleo di questo articolo è apparso sul settimanale del «Manifesto», «Alias», tanti anni fa. Ho voluto rimettere a posto le note sul libro di Bei Dao, che erano rimaste in una cartella per lungo tempo; sono debitore a Diego Centonze per quanto riguarda Jacques Lacan (e in particolare lo *stadio dello specchio*), e a Giorgio Mantici (in quel lontano 2003) per la letteratura cinese.

reiterata in quelle del camminare come prima esperienza pratica dello spazio e dello specchio come prima identificazione dell'immagine di sé[3].

Ancor meglio, e in modo più legato ai nodi del discorso poetico di Bei Dao, Jacques Lacan spiega[4] come nella prima identificazione del bambino di fronte allo specchio, di fronte all'immagine di se stesso che, pur duplicata, gli consente di riconoscersi, si possono scorgere in filigrana tutte le identificazioni che avrà da adulto. In questi primi riflessi speculari di sé, in cui s'invera l'edificazione dell'Io (di un soggetto che si aliena oggettivandosi in un Me ma continuando a pensarsi come unità) e che agiscono come uno stampo per il futuro, ci sono tutti i nostri Doppi, e, con questi, anche i nostri conflitti. In questa sede non interessa approfondire *lo stadio dello specchio* come evento sorgivo della costituzione dell'immaginario di Bei Dao, e cioè il fatto che esiste un momento nello sviluppo del bambino, fino ad allora attraversato da tante pulsioni diverse che tuttavia non è in grado di percepire chiaramente, in cui guardandosi allo specchio riesce a riconoscersi e a percepirsi come uno, come individuo. Non nego che possa dimostrarsi molto affascinante questa analisi a ritroso, fino all'origine, attraverso le sue poesie, del suo immaginario, ma qui sono ora più utili, perché forniscono una spiegazione sull'uso dello specchio come strumento poetico, le implicazioni che Lacan trae da questa esperienza dello stadio dello specchio, e cioè l'alienazione costitutiva del soggetto, il fatto che il soggetto sia costitutivamente alienato in un'immagine ideale dell'altro, che viene introiettata come unitaria e rispetto alla quale avrà sempre uno scarto, cioè si troverà sempre un passo indietro. Questo è un punto nodale nell'analisi dei versi di Bei Dao, come emerge dalla lettura di *Speranza fredda*, ed è sulla base di questo scarto, di questo esilio, che va inquadrata la sua esperienza poetica, laddove lo strumento dello specchio è una sorta di recinto nel quale il disconoscimento, o meglio la conoscenza

[3] M. AUGÉ, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione di Dominique Rolland e Carlo Milain, Milano, Elèuthera, 2008, p. 87.
[4] Cfr. J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* [1949], in ID., *Scritti*, vol. 1, a cura di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 2002.

mancata, diviene consapevolezza, diviene dolore del distacco, della distanza, della lontananza, dell'esilio, «smarrimento e separazione», mitigati in un senso consolatorio dall'esercizio poetico: «ma la poesia corregge la vita / corregge l'eco della poesia»[5] (*Requiem per Shanshan)*.

Qualche esempio tratto dalle poesie di Bei Dao può essere utile per comprendere quanto detto finora: lo specchio frantuma ogni ipotesi d'integrazione per l'esule e deride il concetto di identità («Parlo cinese allo specchio [...] / la patria è un accento locale / all'altro capo del telefono / ascolto la mia paura»[6], *Accento locale*); lo specchio è grado di comparazione infallibile («Una canzone è uno specchio che conosce il corpo a memoria»[7], *Cantante di mezzanotte*) e metafora dell'universo («Le stelle perdono la loro castità nello specchio del nulla»[8], *Male incurabile*); lo specchio rivela, come nel più classico dei casi, gli stati d'animo («nello specchio / smarrimento e separazione»[9], ancora *Requiem per Shanshan*, questa volta ad inizio del componimento); si propone come motore di *pericolosi* e dolcissimi sentimenti (l'«amore materno / rubato da uno specchio / di profilo»[10], *Un ritratto*). Oppure rimanda, o vi si rifrangono, immagini di rivolte popolari («eroi con le braccia levate in difesa del cielo notturno / clown a testa in giù sull'asfalto nello specchio»[11], *Assenza*); lo specchio certifica anche, causa un *metro* sbagliato, l'impossibilità di ogni misurazione *perfetta ed eterna*, e di concerto l'inutilità di ogni misurazione scientifica delle proprie cose («Questo non è affatto un anno importante […] / intravedo un metro di platino / sull'incudine d'acciaio», *Fine anno* – in cui la vecchia misura «metro di platino», inesatta e ormai oggetto di museo, per contrasto indica come l'imprecisione sia qualità incontrovertibile e umana).

---

[5] BEI DAO, *Speranza fredda*, op. cit., p. 117.
[6] Ivi, p. 53.
[7] Ivi, p. 71.
[8] Ivi, p. 49.
[9] Ivi, p. 117.
[10] Ivi, p. 91.
[11] Ivi, p. 67.

Il carattere eterotopico dello specchio, secondo la coniatura di Michel Foucault che indicava come esempi di eterotopia anche il cimitero, il teatro o la prigione, assieme allo specchio, in quanto luoghi reali e concreti attraverso cui ci si apre o si accede su altri luoghi o spazi[12], appare in queste poesie profondamente ambiguo. Nella rappresentazione poetica di Bei Dao lo specchio viene usato per cercare di realizzare una stretta connessione con il sé e l'altro da sé. Lo specchio rimanda, illusorio ed astratto, il cammino già percorso, quelle che l'io lirico rintraccia come le tappe fondamentali della propria vita, per cui si mostra spesso come una specie di porta che dal presente conduce al passato, con tutte le riletture del caso. E in questa triangolazione di prospettive nello spazio e/o nel tempo, in cui è possibile per «il tempo curvarsi come un arco»[13], la parola, nella sua freddezza assoluta, è tesa al raggiungimento e alla comprensione delle regole intrinseche degli accadimenti; eppure si manifesta ed è vissuta, lacanianamente, come una «frustrazione di secondo grado»[14]. La sensazione di freddezza o gelo e la luce purgatoriale restituite dai suoi versi sono conseguenza dell'approccio/specchio del poeta, di questa diplopia, per citare ancora Lacan, che divide fra l'Io reale, piantato e inserito in uno spazio concreto, tangibile, *incurvabile*, e l'Io che se ne distacca, che appartiene a uno spazio virtuale, opposto, curvo: in un'ottica lacaniana, Bei Dao ci sta offrendo la matrice delle sue identificazioni e, mediante queste, di una condizione esistenziale comune, collettiva, che ha a che fare con lo status dell'esilio, e in particolare dell'esiliarsi nell'altro. È un tema affrontato, tra altri testi, anche in una poesia programmatica, d'intenzionalità, come *Arte poetica*:

Di quell'enorme dimora cui appartengo
resta solo il tavolo, intorno
sterminate paludi
il chiarore lunare mi illumina da angoli diversi
il sogno dalla fragile ossatura sta lì come sempre
in lontananza, come un'impalcatura non ancora smantellata

[12] Cfr. M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesi, 2001.
[13] BEI DAO, *Fine anno*, in ID., *Speranza fredda*, op. cit., p. 65.
[14] J. LACAN, *Scritti. Volume primo*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 2002, p. 243.

e ci sono impronte di fango sulla pagina bianca
quella volpe allevata per tanti anni
agitando la coda fiammeggiante
mi loda, mi ferisce

e poi, certo, ci sei tu, seduto di fronte a me
le scintille azzurro cielo che ostenti nel palmo
diventano legno secco, si trasformano in cenere[15]

Come abbiamo visto, lo specchio è per Bei Dao una liscia superficie che rimanda e conosce a menadito il nostro corpo; che, antropomorficamente, rappiglia, rendendoli più densi, i sentimenti dello smarrimento e della separazione; che trasforma in cenere «le scintille azzurro cielo» ostentate nel palmo di una mano, riflesse. Lastra di cristallo destinata ad agire magicamente, ad annullare la dimensione spaziale e temporale, con la sua forza di sponda, di rimando, lo specchio può consentire di rivivere come in una fiaba le «cose remote»; ed ha la capacità di offrire una sorta di palingenesi in cui officiare una seconda nascita, assumendo la forma di dispositivo dialogico perfetto in cui l'esule vede riflesso tutto il proprio umiliante isolamento, tutta la propria siderale distanza dalla patria, dalla donna amata, dalla tradizione, dalla lingua. L'occhio del poeta, specchio alle volte passivo del mondo come vuole l'anima greca, altre invece attivo come detta l'anima moderna, si dedica alla puntuale verifica del rapporto tra la conoscenza e il suo soggetto/oggetto riflesso, la cui realtà non è mai irraggiungibile, perché è letteralmente inconfrontabile: l'alienazione, l'esilio è già nell'immagine. Emblematica in questo senso è la poesia *Specchio a due facce*:

Nello specchio abbiamo visto
cose remote:
una foresta di stele, gambe rimaste
dall'incendio di un tavolo
macchie d'inchiostro non ancora asciutte in cielo

[15] Ivi, p. 37.

Il frastuono viene dall'altro lato dello specchio

La salita del futuro
è un gigantesco scivolo
dal posto del saggio
dopo folli gioie
noi nasciamo dallo specchio
E restiamo qui in eterno,
a guardare quelle cose remote[16]

«Il mondo di questo poeta comprende anzitutto – scrive Claudia Pozzana nella sua *Introduzione a Bei Dao* – un'Isola del Nord: *Bei* (Nord) *Dao* (isola) è lo pseudonimo che gli venne attribuito dall'amico poeta Mang Ke col quale condivise la coraggiosa impresa della fondazione di *Jintian* (*Oggi*), la rivista indipendente che nel 1978 aprì un nuovo spazio di possibilità intellettuali per la poesia e la letteratura in Cina»[17] (attorno a cui si riunì un eterogeneo gruppo di intellettuali, quali Gu Cheng, Shu Ting, Duo Duo, Yang Lian, oltre ai due fondatori). Secondo la sua traduttrice, inoltre, la radice dello pseudonimo illumina quegli elementi di isolamento, di coraggiosa resistenza, di terra *desertificata* che riemerge sotto l'azione del mare, tipici dell'idea di insularità che il poeta recupera e fa propria. E tuttavia, giocato di volta in volta come un autoritratto, un simbolo di distanziamento, un astratto desiderio, un modo di vivere, lo pseudonimo in sé appare anche come ulteriore categoria dell'immagine illusoria, del doppio riflesso nell'oggetto specchio. Ricordo un'intervista concessa al poeta americano Steven Ratiner, dove Bei Dao rispose più o meno così sulla questione: «Esiste una credenza popolare nel mio paese secondo cui il nome di un uomo e il suo destino sono strettamente legati fra loro». Mang Ke sceglie questo soprannome (emblema romantico di un ethos ribelle) in onore del suo amore per la poesia svedese – di cui fin dal 1976 aveva cominciato a tradurre i maggiori poeti contemporanei (Gunnar Ekelöf, Erick Lindegren, Tomas Tranströmer) – e, se seguiamo le indicazioni stesse del poeta, è anche l'amara prefigurazione

[16] Ivi, p. 55.
[17] C. POZZANA, *La distanza della poesia*. *Introduzione a Bei Dao*, in BEI DAO, *Speranza fredda*, op. cit., p. VI.

dell'esilio a cui sarà costretto dopo la violenta repressione delle manifestazioni di piazza Tiananmen (dapprima proprio in terra di Scandinavia, successivamente nelle principali *corti* accademiche d'Occidente: a Berlino, a Parigi, a New York, e in moltissime altre città – mentre oggi, da cittadino americano, insegna alla Chinese University di Hong Kong). Biografia poetica e lotta politica sono in lui instancabilmente intrecciati: la sua vita è piena di aneddoti, episodi, rotture, iniziative pubbliche che hanno segnato la storia culturale e politica della Cina contemporanea; i suoi scritti hanno influenzato le generazioni e hanno contribuito ad accelerare le trasformazioni vissute dal suo paese dagli anni Ottanta in poi. Proprio la tenace rivendicazione di una verità personale basata sull'architrave della propria autonoma coscienza – *esprit* del carattere eroico della poesia di Bei Dao – ha reso possibile, da parte degli studenti che gremivano piazza Tienanmen nell'89, la palingenesi di alcuni suoi versi nella forma contestataria di manifesti linguistici, di icone, di slogan da urlare. «Io non credo che il cielo è azzurro; / io non credo all'eco dei tuoni; / io non credo che i sogni sono falsi; / io non credo che la morte è senza giudizio»[18], tuonano gli epifonemi di *Risposta* (i cui versi, prima di essere branditi come slogan, erano già apparsi affissi sul "muro della democrazia" nel decennio precedente, così come i numeri di «Jintian» («Oggi») quando non veniva distribuito a mano per le vie di Pechino); e in queste imperiose voci di una gnoseologia in negativo, di una professione di non-fede che pure è atto di conoscenza, i giovani dimostranti ritrovavano le stesse affermazioni di sfida nei confronti della plumbea realtà del presente, lo stesso appello collettivo contro l'«ovvietà ottimistica» del regime e finanche la stessa idea di «un'altra Cina» che avevano animato le rivendicazioni perdute dei padri. Quel tragico quattro giugno Bei Dao si trovava a Berlino, già in esilio: nell'aprile dello stesso anno, infatti, aveva firmato, assieme ad altri intellettuali, una petizione in cui veniva richiesto il rilascio dei prigionieri politici e più in generale il rispetto dei diritti umani.

[18] Ivi, p. 13.

La condizione di esule, conosciuta da altri poeti contemporanei suoi coetanei, pensiamo a Bei Ling, a Meng Lamg o a Yang Lian, in modalità e forme ogni volta diverse[19], ancorché tragica per tutti loro, rappresenta anche una delle poche condizioni concesse per lungo tempo al poeta moderno, o almeno ne è stata la sua più riconosciuta allegoria. Di questo iato, di questo distacco fra sé e l'altro da sé – estrema solitudine e allontanamento sociale, per un verso, e per un altro alienazione nell'immagine, la quale si traduce in un esilio rispetto al sé o all'altro da sé, ma che può anche essere percezione come esperienza personale di qualcosa che invece è stata vissuta da altri nei termini di dissonanza, estraneità, alienazione immaginaria e senso di dislocazione, e disperazione, anni di perdita e disorientamento, secondo le parole di Edward Said – il poeta contemporaneo comprende e assume l'estrinseca drammaticità, nella misura in cui volge la propria anima letteralmente tra i dorsi dello specchio, interrogandola sui motivi di quella tragica allucinazione o comparazione o dolorosa ferita, «cercando di restare sempre scettici e in guardia»[20]. Pure questa separazione coercitiva ha consentito a Bei Dao un atteggiamento più distaccato, più freddo, un proficuo ritrarsi «rispetto al pathos», l'incanalarsi nello spazio della lontananza, della freddezza: «Essere in esilio – ha precisato in un'intervista a Dan Featherston – mi permette una distanza: tra me stesso e la mia cultura, tra il presente e il passato». Questa affermazione non deve sorprendere, perché più di una volta, rifiutando ogni sorta di autocommiserazione, il poeta cinese ha riconosciuto quanto i suoi versi abbiano beneficiato dell'esilio, e della solitudine che esso comporta: l'esilio gli ha, anzi, concesso la possibilità di scrivere senza interferenze politiche, di trovare, fuori dalla sua lingua, un linguaggio più puro e la conferma della soggettività in un mondo sempre più alienato. L'esilio non è solo un'imposizione sociale, ma un'ispirazione permanente.

---

[19] Cfr. MAGHIEL VAN CREVEL, *Chapter Four Exile: Yang Lian, Wang Jiaxin and Bei Dao*, in *Chapter Four Exile: Yang Lian, Wang Jiaxin and Bei Dao*, Leiden, The Netherlands, 2008, pp. 137-86.

[20] E. SAID, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, traduzione di Massimo Guareschi e Federico Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 31.

Il suo destino di «scomparso» (alla moglie e alla figlia è stato impedito di raggiungerlo, dunque ancora distanza e allontanamento dagli affetti, architravi delle sue poesie), marchiato da quella solitudine dell'esule che ne ha denudato la personalità e lo ha mutato in «un fossile», ha acuito il proprio spirito di rivolta. In generale, l'intento della «poesia come ribellione», come guerriglia, si traduce qui in un antagonismo solipsistico dove la parola è ancora un'azione/finzione che incanta l'animo umano quasi fosse una formula o un rito magico, ma serve ormai per mantenersi a galla, e il poeta ha perso il rango di *vates*, di profeta. Il carattere eroico dei suoi versi, le affermazioni di ribellione e scetticismo, e perfino la figurazione di un'immagine mitica dell'uomo rappresentano una parte del tutto, sebbene estremamente significativa: sono le funzioni algebriche di un sé che è principalmente personaggio d'un romanzo psicologico, e d'amore, interlocutore/destinatario diacronico e a-storico, in quanto la storia viene percepita alla stregua d'un ostacolo che impedisce il volo, alla stregua d'«un vuoto» appunto, semplice «registro genealogico che continua». Il vuoto è sostanzialmente politico, come vuota ne è la retorica, il linguaggio; e, proprio in quanto tale, il vuoto è anche vuoto di significanti:

L'indigenza è un vuoto
la libertà è un vuoto
nelle orbite della statua marmorea
la vittoria è un vuoto
neri uccelli che sorgono all'orizzonte
rivelano le macchie di vecchiaia del domani
la disperazione è un vuoto
sul fondo del bicchiere dell'amico
il tradimento è un vuoto
sulla foto dell'amato
il disgusto è un vuoto
in quella lettera a lungo attesa
il tempo è un vuoto
infauste mosche riempiono
il soffitto dell'ospedale
la storia è un vuoto
un registro genealogico che continua
solo i morti possono ottenere riconoscimento[21] (*Vuoto*)

[21] BEI DAO, *Speranza fredda*, op. cit., p. 35.

Non è un caso che Bei Dao abbia confessato di sentire una profonda affinità con Paul Celan, considerato come colui che è riuscito a catalizzare la propria esperienza nei campi di concentramento in una lingua di dolore. Ed è proprio sul campo dei significanti, in una società dove la politica è un vuoto e la storia un ostacolo che impedisce il cambiamento e dove il controllo sul linguaggio determina il mantenimento del potere, che il poeta conduce la propria battaglia: ben si comprende, dunque, come l'aver voluto innovare la lingua partendo dall'idea di una poesia soggettiva che fosse rivelazione di sé, delle proprie ferite pubbliche e private, non potesse non essere percepito alla stregua d'una minaccia. Così, il rinnovamento dell'ideogramma, anche declinato in sconfitta («tu sei soltanto un / pittogramma che ha perduto il suono»)[22] ha anche un valore etico, civile, che non si esaurisce nell'impiego del verso libero o nel crudo cozzare d'aulico e prosaico: se la scrittura «comincia nella corrente e si ferma nella fonte», ed è dunque creazione a ritroso, i simboli della tradizione non vengono più percepiti come pitture stenografiche di semplici operazioni naturali. Siamo, è chiaro, sempre nel campo di un pensiero progressivo, di un'osservazione di cose che stanno evolvendo nel loro destino, dove la memoria è l'elemento chiave. Solo che in Bei Dao la sequenza di visioni – oniriche, enigmatiche, spesso allegoriche – è sincopata, si spezza in continue intersezioni, riprese e abbandoni che restituiscono l'idea della tecnica del montaggio. Un'evoluzione della regola delle azioni in successione di cui parlava Ezra Pound nel famoso saggio sull'«ideogramma cinese come mezzo di poesia». L'effetto creato è quello di un precipitare di immagini addosso al lettore, con l'intima volontà di forzarne, in un certo qual modo, il subconscio, e in cui l'immagine centrale, pur presente, è talvolta difficile da afferrare, circondata e nascosta com'è da altre che di volta in volta sono realistiche, surreali o fantastiche, immagini parallele non correlate da una logica razionalmente rilevabile ma che evidenziano l'esperienza del distanziamento da se stessi, di un distacco dalla realtà percepita. Da qui la resistenza alla leggibilità, e l'accusa d'essere il capofila di un'arte «oscura» (*menglong*), una

[22] Ivi, p. 63.

sorta di ermetico nichilista dalla sintassi ellittica e piena di immagini paradossali[23]: in realtà, questi stati discontinui di azioni si fondano sulla rapida percezione delle relazioni, sullo «spostamento» di più termini, in cui, almeno per un momento, l'uno diventa l'altro. In una dichiarazione di poetica, Bei Dao affermava che era proprio l'ampio ricorso alla metafora (ma anche al simbolo e alla sinestesia) a consentirgli «di cambiare il punto di vista o la prospettiva, di rompere la continuità di tempo e di scena»: i suoi stessi paesaggi l'ha definiti paesaggi dell'immaginazione più che reali, in cui le immagini della natura sono usate per simboleggiare qualcos'altro[24]. Nel suo saggio introduttivo, Claudia Pozzana individua alcune macrocategorie tematiche nelle poesie di Bei Dao – la lingua; l'amore e la politica; la cultura, *in primis* quella filologico-letteraria, e dunque i saperi – che sono affrontate e dispiegate costruendovi attorno «un reticolo di distanze»[25]; la motivazione per cui il poeta istituisce forme di distanza» ha per Pozzana una natura prettamente strutturale e deriva dalla connotazione intellettualizzante del suo modo di scrivere:

> Questo movimento di forme di distanza, e di complementari prossimità, è d'altronde sotto condizione di un distanziarsi intrinseco pertinente alla razionalità della poesia, che permette, e nello stesso tempo rende necessario il rapporto della poesia con la discontinuità del reale, suo orizzonte fondamentale di pensiero. È da questo distanziarsi intrinseco che prendono forma nella poesia questioni che saremmo abituati a considerare prettamente filosofiche: come la questione della relazione tra l'essere e l'apparire, e quella di chi sia veramente il soggetto pensante della poesia […][26].

Le questioni inerenti alle macrocategorie non sono di pertinenza di queste poche righe, e si rimanda al saggio citato che introduce e commenta le poesie di *Speranza fredda* per un'interpretazione generale dell'opera poetica di Bei Dao. In questa occasione si sottolinea, invece, come il nucleo logico-concettuale, la poesia

[23] Su questo tema, cfr. DIAN LI, *The Function of Paradox in Bei Dao's Poetry*, in «Sungkyun Journal of East Asian Studies», Vol. 5, No. 1, 2005, Academy of East Asian Studies, pp. 77-95.
[24] Cfr. W. L. CHONG, *Time and Nature: Bei Dao and Duoduo on their Use of Poetic Images*, in «China Information», 4 (3), 1989, pp. 72–77.
[25] C. POZZANA, *La distanza della poesia*, in BEI DAO, *Speranza fredda*, op. cit., p. VIII.
[26] Ivi, p. XXI.

pensante attorno a cui si concretizzano i temi principali e che dovrebbe rigenerarli, o rifondarli, o mettere in discussione tradizioni consolidate, necessita, nel momento dell'interazione, di uno spazio o di un modo di compensazione che non è soltanto legato alla razionalità e alle astrazioni poetiche, ma ha ragioni e ramificazioni più profonde, che coinvolgono la tematica di un radicale, originale esilio, rispetto a se stesso, di spostamento mentale, di autocoscienza della propria inadeguatezza, consustanziale alla poetica emersa dalla lettura di questa raccolta. Ed è per questo che Lacan può venire in aiuto quando sostiene che ricorrere a un'immagine esterna per raggiungere un'idea di sé significa, di fatto, che ciascuno è alienato, esiliato nell'altro. Come mi ha spiegato Diego Centonze[27], Lacan cita e si appropria della celebre frase di Arthur Rimbaud, *Je est un autre* ('Io è un altro') per indicare il processo attraverso cui la costituzione del proprio Io, della propria immagine unitaria, avviene mediante il riflesso dello specchio: se l'Io proietta su di sé un'immagine che osserva attraverso lo specchio, allora in qualche modo si trova abbinato nell'immagine dell'altro.

All'interno di *Speranza fredda* molteplici sono gli elementi che afferiscono al campo semantico dello specchio. In funzione di iponimo, ad esempio, figurano un simbolo di luce e di aria come le finestre, qui più che altro superfici riflettenti, aperture attraverso cui guardare e guardarsi («fuori dalla tua finestra ti guardi»[28], *Insonnia*) o interruttori della creatività («scomparsa l'arte della creazione / le finestre arretrano»[29], *Vecchia neve*); quando non vere e proprie soglie di ingresso e di uscita sincroniche («Un'aria abominevole circonda finestre senza tempo»[30], *Male incurabile*) o punitive («La sabbia della menzogna / batte al vetro della finestra»[31], *Modi di piegare*) o più classicamente memoriali («il cielo vacilla, sulle sue fondamenta di paura / la casa apre le finestre ai quattro venti / viviamo in mezzo a

[27] In conversazioni private.
[28] BEI DAO, *Speranza fredda*, op. cit., p. 111.
[29] Ivi, p. 47.
[30] Ivi, p. 49.
[31] Ivi, p. 87.

tutto ciò / oppure fuori»[32], *Questo passo*) o perfino ottative («La finestra dell'esule punta verso / ali dispiegate in volo»). Nel suo mondo, «questo mondo di vetro»[33] (*Scrivere*), compaiono ombre («L'ombra che tenta di piacere alla luce»[34], *Il ribelle*; «L'ombra della torre si sposta sulla prateria, verso te / o me, in momenti diversi / la distanza tra noi è solo un passo»[35], *Questo passo*); compaiono sfondi, muri, porte, abissi («E dunque ci perdemmo sull'abisso»[36], *Anniversario*), tutti elementi sempre in stretta comunione col significato dello specchio - senza contare i rispecchiamenti del cielo («Luna chiara, rare stelle / la mano del maestro / mostra i guadi perduti / ombre che mimano la vita»[37], *Domande al cielo*) e i tantissimi riverberi della luce che potremmo considerare contigui. Talvolta si aprono spazi che creano effetti prospettici e attivano l'elemento memoriale («Bisogna riparare lo sfondo / solo allora potrai tornare al tuo paese»[38], *Sfondo*); strutture difensive che isolano («I muri hanno orecchie / ma voglio seguire il suo ritmo / Scrivere!»[39], *Per quanto ne so*), allontanano o separano («Proprio all'ultimo passo / sono rimasti nella roccia / respingendomi fuori»[40], *Malasorte*); e il fondo del bicchiere è, come nelle migliori occasioni, rivelatore («la disperazione è un vuoto / sul fondo del bicchiere dell'amico»[41], *Vuoto*). In questi continui, metaforici, rivelatori attraversamenti segnati da dualità che si spezzano, si rincorrono, si cercano, sono previste agnizioni («un cieco avanza a tentoni / la mia mano si sposta sul foglio / bianco, non lascia nulla / mi sposto / sono io quel cieco»[42], *Attesa*), rese di conti («e poi, certo, ci sei tu, seduto di fronte a me»[43], *Arte poetica*), duelli («talvolta è odio / talvolta è amore»[44], *Lingua*),

[32] Ivi, p. 31.
[33] Ivi, p. 59.
[34] Ivi, p. 63.
[35] Ivi, p. 31.
[36] Ivi, p. 51.
[37] Ivi, p. 83.
[38] Ivi, p. 95.
[39] Ivi, p. 103.
[40] Ivi, p. 89.
[41] Ivi, p. 35.
[42] Ivi, p. 41.
[43] Ivi, p. 37.
[44] Ivi, p. 43.

vinti («Una parola ne annienta un'altra»[45], *Storie di mattina*). E non caso il primo a non potersi sottrarre al processo di rifrazione e sdoppiamento della rifrazione è proprio il rapporto amoroso («Ti avvicini passo passo / con impliciti intenti omicidi […] // Stiamo per scambiarci le parti»[46], *Alla memoria*); o, ancora, le schermaglie della luce con l'oscurità sono perifrasi del lasciarsi e riprendersi tra l'io e l'altro («Torna, oppure vattene per sempre / non startene così sulla porta / come una statua di pietra»[47], *Cometa*). Nei suoi metonimici attraversamenti, Bei Dao si affida in generale a tutto ciò che è in grado di triangolare, proiettare, le sue visioni; questi passaggi servono per interloquire con (l'altro da) sé, o con il passato, il mondo, la lingua, la donna amata, gli affetti, tutti comunque muti o sfuggenti o limitati, tutti comunque riflessi in immagini rovesciate – e speculari, desideranti – delle proprie inquietudini e delle proprie contraddizioni e identificazioni. E, così come lo specchio è metafora dell'altro, gli attraversamenti sono metafore per un esilio, dell'esilio e dell'alienazione di un soggetto che vorrebbe rivivere o partecipare a ciò che viene rispecchiato, ma si riconosce sempre un po' mancante rispetto alle immagini ideali con cui prova a identificarsi.

In questo senso la finestra, la pagina bianca, il vuoto, sono dei tramiti, dei simboli, fra i tanti della raccolta, che infatti sviluppa temi abbastanza diversi, ma uniti tra loro dall'idea della lontananza e direi anche dell'incomprensione. La traccia della lingua e il legame sonoro (che posso solo immaginare) emergono come primari: la lingua che accende l'immaginazione, che rinomina, che ribalta «non solo il nostro modo di parlare ma il nostro modo di pensare[48]; e questa sua attenzione agli echi, al risuonare, anche della versificazione stessa, è ancora una volta riassunta in termini oppositivi, come contraccolpi, ripercussioni, riflessi, così come lo è, in fondo, la

[45] Ivi, p. 45.
[46] Ivi, p. 57.
[47] Ivi, p. 27.
[48] Su questa funzione della lingua poetica di Bei Dao, cfr. J. BALSO, *The "Misty" Poets: thinking while propped up against the empty sites of History and language*, in *Affirmation of Poetry*, translated by Drew S. Burk, Minnesota, Univocal Publishing, 2014, pp. 67-74.

storia d'amore che viene raccontata in molti dei componimenti di *Speranza fredda*. Nel paesaggio rievocato Bei Dao legge i segni della sua memoria, della sua patria lontana: una poesia che condensa un po' tutto questo è *Vecchia neve*, in cui riesce a raccontare, riesce solo a vedere la neve com'era e come ricordo («Una nevicata risuscita un'antica lingua […] / la neve mostra grandi attenzioni / per una stanzetta da straniero […] / spesso arriva vecchia neve, non ne arriva di nuova»), come appunto potrebbe essere per un giapponese il biancospino, e davvero, leggendo, sembra di trovarsi davanti a un dipinto della tradizione cinese. Lo specchio già ti esilia, è uno strumento attraverso cui puoi guardare solo di rimando, per triangolazioni; se cerchi di attraversarlo, rimani sempre dall'altra parte. Ha una sostanza di vuoto, un'incrinatura, un perturbante congenito, un elemento di freddezza; replica, produce doppi, confronta, statuisce la non partecipazione. Questa problematica dell'alienazione immaginaria, del senso di esilio che si produce nelle immagini rispecchiate, è una chiave di lettura dei versi di Bei Dao, caratterizzati da analogie nascoste, scioccanti, e «immagini irreali» che sono copie della realtà conosciuta e operano attraverso il potere dell'identificazione[49]: al di là dell'aver concretamente vissuto in esilio, l'essere alienato nell'altro, il percepirsi esiliato come elemento costitutivo del sé è topos ricorrente, in cui il fatto che intenda la poesia come un legame di lingua, come un dovere, rappresenta, in mezzo al naufragio, una sorta di salvagente; il che è un classico della tradizione poetica, perché è sempre nella lingua che si trova la salvezza.

Sebastiano Triulzi

[49] DIAN LI, *Unreal Images: Bei Dao's Dialogue with the Real*, in «Concentric: Literary and Cultural Studies», Vol. 32, (1), January 2006, pp. 197-218.

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:
SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Un panorama dell'editoria napoletana: luoghi storici, librai ed editori

L'editoria napoletana presenta una particolare fisionomia facilmente riconducibile alla situazione culturale dell'intera Italia meridionale e allo stretto legame con il mestiere di libraio, da cui tendenzialmente deriva e si sviluppa[1]. È difatti proprio la strettissima interdipendenza dei due mestieri – libraio ed editore – a riversarsi nella conformazione fisica della città di Napoli, i cui luoghi diventano il simbolo di un discorso molto vasto che riguarda la diffusione della lettura, l'editoria e la cultura in genere. I luoghi storici che hanno ospitato le librerie e i principali centri culturali ed editoriali della città permettono di tracciare una topografia libraria, che, appunto, richiama più o meno esplicitamente la duplice natura del libraio-editore napoletano.

Topografia libraria: San Biagio Maggiore

L'arte dei librai napoletani è legata in modo particolare alla chiesa seicentesca dedicata a San Biagio Maggiore, e alla via che ne porta il nome. Segno visibile di questo legame è un'iscrizione riportata sulla facciata della chiesetta:

Qui/ presso la casa di S. Gennaro/ martire patrono/ nella piazza degli Olmi/ sorgeva la basilica augustale/ che divenne diaconia abbazia parrocchia/ e venerati restano tuttora/ l'eremita S. Gregorio e il medico S. Biagio/ e qui dove la casa dei Marigliano/ sorta nel sec XV/ dette lustro e decoro/ al rinnovamento dell'arte nostra/ ebbe origine l'arte dei mastri librai/ di cui fu figlio/ Gian Battista Vico/ gloria napoletana

[1] Si propone un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Le mosche bianche nel "diluvio di carta stampata". Mediazione e cultura nel panorama napoletano*, discussa alla "Sapienza Università di Roma" nell'anno acc. 2018/2019: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone [*N.d.R.*].

L'iscrizione celebra l'arte dei «mastri librai» e getta uno squarcio su una delle più illustri personalità della cultura napoletana, il filosofo Gian Battista Vico, figlio di Antonio, tra i librai aderenti alla confraternita creata per la manutenzione della chiesetta. Fu proprio quest'antica tradizione ad affiancare, al nome di via San Biagio, la denominazione «dei Librai», rendendone di fatto esplicita l'importanza.

Topografia libraria: Port'Alba

Altro luogo cardine per i librai napoletani è Port'Alba[2]. Essa può essere considerata l'"epicentro del libro" nella città, in quanto in uno spazio ristretto presenta una grande concentrazione libraria. In linea generale le diverse librerie sono specializzate nella vendita di libri usati e scolastici. Soprattutto quest'ultimo settore ha permesso negli anni di assicurare ai librai guadagni relativamente sicuri. Per quanto riguarda, invece, la vendita di libri d'occasione, essi caratterizzano non solo le librerie di Port'Alba, ma quelle di molte librerie del centro storico della città. È ravvisabile, difatti, la tendenza nel dare ai libri «riciclati» una nuova vita e la volontà nel rimetterli in circolo piuttosto che destinarli al macero. Quest'apprensione diviene il simbolo di una lotta contro il feticismo nei confronti del nuovo, altra faccia del consumismo delle merci. I libri usati possiedono un valore aggiunto e un fascino particolare, conferito dalla loro stessa usura.

Il simbolo di via Port'Alba è stato costituito dall'attività della libreria Guida, aperta intorno agli anni Venti del Novecento e fondata da Alfredo. La libreria ha non solo rappresentato un centro di diffusione del libro, ma ha contribuito all'apertura verso un discorso e un dibattito editorial-culturali. Difatti il vero simbolo dell'attività dei fratelli Guida è da considerarsi la fondazione – negli anni Sessanta – della «Saletta Rossa», spazio culturale destinato all'incontro di grandi intellettuali italiani ed europei. Gli eventi organizzati nel corso degli anni hanno fomentato un discorso

[2] La sua denominazione si richiama al duca d'Alba, Don Antonio Alvarez di Toledo, viceré spagnolo. Nonostante essa costituisse un encomio al duca, la porta venne ben presto soprannominata dalla popolazione Porta Sciuscella, per la presenza di *sciuscelle*, termine con cui in dialetto napoletano ci si riferisce ai 'frutti dei carrubi'.

prettamente culturale capace, tuttavia, di aprirsi anche all'innovazione. Sedendo sulle poltroncine rosse – che hanno determinato la denominazione della saletta –, si sono riuniti, infatti, Roland Barthes, Dominique Fernandez, Giuseppe Ungaretti, Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco, Alberto Moravia e altri.

L'esperienza libraria della famiglia Guida è stata affiancata, negli anni Trenta, da un'attività editoriale. In questo senso si può notare come a Napoli si sia sviluppata una figura professionale tradizionale: il libraio-editore. I fratelli Guida iniziarono a far uscire testi sotto la sigla AGE (Alfredo Guida Editore), pubblicando gli *opera omnia* di Francesco D'Ovidio, in diciotto volumi. Dopo un primo decennio di florida attività editoriale, gli anni della Seconda guerra mondiale costituirono una prima grande crisi. Essa fu determinata da un lato dalle difficoltà dei giovani editori napoletani nell'iscriversi in una distribuzione a livello nazionale; e dall'altro dal blocco forzato della produzione e dalla penuria di carta. Di difficile soluzione si rivelò, anche dopo gli anni bellici, la volontà di affacciarsi a un'editoria nazionale, capace di competere – soprattutto nel settore della scolastica – con le già affermate aziende editoriali settentrionali.

Oggi la casa editrice, dopo la chiusura della storica libreria di via Port'Alba, tende a ridimensionare lo stretto legame con l'università e a privilegiare settori in grado di assicurare un pubblico più vasto. In questo modo si rende evidente la dicotomia tra collane capaci di conferire prestigio all'azienda e altre che assicurano invece sicuri guadagni.

Altra istituzione di Port'Alba è stata Don Ermanno Cassitto, libraio d'eccezione. La sua attività libraria consisteva nella vendita di libri usati e antichi e fu consacrata dalla pubblicazione del «Bollettino del libro raro ed esaurito della Bottega di Ermanno Cassitto a Port'Alba», grazie al quale divenne a tutti gli effetti un libraio-antiquario. Nonostante ciò, però, egli si era sempre sentito più legato a un'idea di libraio "bancarellaro", capace di prendersi momentaneamente cura dei libri in giacenza, cercando un nuovo proprietario a cui affidarli. Anche Don Ermanno ha poi

avviato una modesta attività editoriale, incapace tuttavia di competere con il complesso mondo editoriale e commerciale; perché forse troppo attento alla diffusione di testi di cultura, dimenticando in parte il peso del mercato. Nel 1982 ha avviato, con la direzione di Ugo Piscopo, la collana «La faglia. Medaglioni napoletani dall'Unità a oggi», con la quale ha tracciato i profili di grandi intellettuali napoletani.

Topografia libraria: Piazza Dante

La topografia libraria può proseguire con la menzione di Piazza Dante. La presenza del Convitto nazionale Vittorio Emanuele II ha permesso la fondazione di diverse librerie specializzate nel settore della scolastica e nella vendita di classici. Proprio a piazza Dante, intorno al 1860, Luigi Pierro aprì una libreria[3], alla quale fu affiancata intorno al 1880 un'intensa attività editoriale. Per questo motivo anch'egli approfondì il proprio impegno culturale su due diversi livelli: come libraio e come editore.

La libreria di «Don Luigi» divenne ben presto un'istituzione per quanti la frequentavano. Fu proprio l'assidua presenza delle più illustri personalità della cultura napoletana[4] a consentire la crescita e la diffusione del dibattito artistico e culturale nella città. L'attività editoriale, invece, favoriva la pubblicazione di opere in dialetto napoletano come poesie dialettali, racconti popolari e bozzetti paesani. Le prime opere pubblicate furono il frutto dell'impegno di alcuni giovani frequentatori della stessa libreria. Molto apprezzata dal pubblico fu, poi, una collana dedicata alle scienze economiche e giuridiche, pensata per il forte legame dell'editoria napoletana con l'università Federico II. Il successo del libraio-editore aumentò poi nel 1892, quando la libreria divenne il punto vendita autorizzato della famosa rivista

[3] Pochi anni prima Pierro aveva gestito lì un chiosco di giornali.
[4] È nella libreria Pierro che avviene l'incontro tra Croce e Ricciardi, preludio della fondazione della Ricciardi Editore.

topografica e artistica «Napoli Nobilissima», fondata nello stesso anno da Benedetto Croce, Giuseppe Ceci, Michelangelo Schipa, Salvatore Di Giacomo *etc*.

Per l'eclettismo, la novità, la scoperta di nuovi autori e per la promozione della proprie edizioni Luigi Pierro realizzò il «tipo dell'editore moderno»[5] capace di trovare un equilibrio tra mercato e cultura, aspetti imprescindibili del fare editoria.

Topografia libraria: Via San Pietro a Majella

In via San Pietro a Majella, lungo il decumano maggiore, al civico 32 è presente la storica libreria Colonnese. Essa, fondata nel 1965 da Gaetano Colonnese e sua moglie Maria, propone un'ampia sezione di libri dedicati alla cultura e alle tradizioni locali e regionali. Un'attenzione particolare è rivolta ai volumi antichi, rari e fuori catalogo, che hanno attirato molti bibliofili, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta.

L'attività libraria è stata accompagnata, fin da subito, da un'esperienza editoriale. I volumi sono concepiti come vere e proprie creazioni personali e si sviluppano, difatti, da una precisa idea di editoria, quella che mira a diffondere sul mercato l'insolito e lo stravagante. Il libro deve in questo senso apparire al lettore come un prodotto di artigianato colto, nella forma e nei contenuti. È per quest'interesse verso l'antiquariato che l'editore ha proposto e incentivato la creazione di raffinate pubblicazioni. La veste grafica presenta oggetti incastonati in una copertina pregiata e dai colori tenui, i caratteri sono chiari e impressi su una carta resistente e di qualità rilegata a filo refe. Per quel che concerne le collane, molta importanza riveste «I nuovi trucioli», la cui denominazione richiama le striscioline arricciate di legno, scarto della piallatura. Si tratta di opere trascurabili, ma solo all'apparenza. Proprio come i trucioli di legno.

[5] Cfr. *I primi quarantacinque anni della casa editrice Ricciardi*, a cura di Gino Doria, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952.

Topografia libraria: Via Benedetto Croce

Percorrendo via San Sebastiano, è possibile arrivare in via Benedetto Croce, caratterizzata dall'imponente presenza del Palazzo Filomarino, storica residenza napoletana del filosofo abruzzese. Negli anni in cui visse a Napoli, egli si dimostrò un rigoroso organizzatore culturale e intorno a lui si riunirono intellettuali italiani e stranieri. La sua presenza fu centrale e ogni domenica, proprio a Palazzo Filomarino, soleva riunirsi con diversi studiosi con i quali si confrontava sui reciproci studi.

Il filosofo viene descritto dall'amico e intellettuale Gino Doria come un «gran signore della cultura»[6] e la sua biblioteca diviene il simbolo dei suoi interessi. Croce bibliofilo mostra difatti una ragionata attenzione per il libro, che diviene sia lo strumento attraverso il quale accrescere la propria conoscenza sia un depositario del pensiero che si presta a continue riletture capaci di accrescere il dibattito culturale.

Ciò che rimane oggi della predilezione di Croce per la cultura, oltre alla sua vasta opera di critico letterario, erudito, storico, filosofo, organizzatore di cultura, sono l'Istituto di Studi Storici – da lui fondato nel 1946 – e la Fondazione Biblioteca Benedetto Croce[7]. Entrambi hanno sede nel Palazzo Filomarino, rappresentazione fisica del grande lascito crociano.

Topografia libraria: Via Santa Chiara

Via Benedetto Croce è collegata a via Santa Chiara, che nel passato aveva il proprio simbolo nel libraio Don Gennaro Cioffi. Egli era solito mettersi fuori dalla bottega di Santa Chiara[8] e aspettare l'arrivo dei clienti riscaldandosi al sole: «si metteva a leggere seduto all'angolo e, di tanto in tanto, guardava i suoi libri come il sergente guarda se il plotone è bene allineato»[9].

---

[6] B. CROCE, *Stampatori e librai in Napoli nella prima metà del Settecento*, Macerata, Biblohaus, 2010, p. 59.
[7] Essa fu costituita in seguito alla morte del filosofo, con l'intento di assicurare la conservazione e l'uso della ricca biblioteca nella sua sede storica.
[8] Era una bottega supplementare, usata spesso come deposito. La casa madre dell'azienda era, infatti, ubicata in Calata Trinità Maggiore in una bottega buia, umida e angusta.
[9] *Guida alle librerie di Napoli*, a cura di M. Gatta e C. Raso, Napoli, Colonnese Editore, 1997, p. 96.

Topografia libraria: Piazza del Gesù Nuovo

Percorsa tutta via Santa Chiara, ci si ritrova nella maestosa Piazza del Gesù Nuovo, simbolo stesso del centro storico della città. Una targa Unesco, affissa sulla facciata della chiesa del Gesù Nuovo, consacra il centro storico patrimonio mondiale dell'umanità:

> Napoli è una della più antiche città d'Europa.
> I suoi luoghi conservano traccia di preziose tradizioni, di incomparabili fermenti artistici e di una storia millenaria nelle sue strade piazze ed edifici è nata e si è sviluppata una cultura unica al mondo che diffonde valori universali per un pacifico dialogo tra i popoli. Il suo centro storico inserito dal 1995 nella lista del patrimonio mondiale Unesco appartiene all'umanità intera.

I luoghi diventano allora la metafora delle tradizioni e della cultura napoletane. La metafora – nella sua derivazione greca – si riferisce al fatto che le piazze, le vie, gli incroci diventano i luoghi che *trasportano* (dal greco μεταφορέω, 'porto oltre, trasporto, trasferisco') una determinata cultura; sono luoghi che portano con sé un passato, rendendolo vivo con la propria presenza fisica. Diventano delle metafore, appunto.

In Piazza del Gesù Nuovo è possibile imbattersi nella libreria Dante & Descartes, succursale di quella storica ubicata in via Mezzocannone. Il libraio Giancarlo Di Maio caratterizza il proprio operato con scelte che vanno al di là dell'aspetto commerciale e mostra, difatti, di essere dedito soprattutto all'affermazione e alla diffusione della cultura. L'insegna «Dante & Descartes. Libri perduti e ritrovati» sembra esplicitare questa scelta etica e lavorativa. Mettere in evidenza il "ritrovare" inscrive l'operato di Giancarlo (e di suo padre Raimondo, che gestisce invece la libreria a Mezzocannone) nella tradizione libraria del centro antico della città. Il ritrovare presuppone un'iniziale perdita, a cui si accompagna la fortuna dell'avere tra le mani un testo con una storia, perché appartenuto a qualcun altro prima. Il libro usato e fuori catalogo assume un valore diverso. Difatti è molto sentita

la predilezione per tutto ciò che rimanda a un passato da salvare. I librai Di Maio hanno affiancato alla vendita di libri un'esigua ma attenta attività editoriale, mai banale. Erri De Luca, scrittore e amico dei librai-editori, ha pubblicato molte opere sotto il marchio editoriale «Dante & Descartes». È chiaro che i librai sentono come proprio il mestiere di libraio, che non viene di conseguenza visto come un lavoro ma come una vocazione.

Topografia libraria: le biblioteche e le università

Nell'immaginare una mappa topografica capace di evidenziare i movimenti librai non si può evitare di richiamare l'attenzione sulle biblioteche e sull'università e sulla loro influenza nella diffusione della cultura a Napoli. Entrambi gli istituti svolgono una funzione di mediazione culturale. Entrambi sono poi collegati all'editoria e alla circolazione del libro. Le biblioteche sono luoghi di conservazione, consultazione e lettura dei volumi. Esse sono dei contenitori di cultura, in grado di raccogliere la storia e le tradizioni passate assieme a quelle più recenti, conferendo loro una continuità. Con l'Università, invece, il discorso riguarda, da un lato, la ricerca di un sapere sempre in movimento; dall'altro, la necessità da parte delle nuove generazioni di tenere sempre vivo e acceso il testimone della cultura.

Le biblioteche storiche sono quasi tutte collocate nel centro della città. Tra queste spicca la Biblioteca Nazionale, ubicata in Piazza del Plebiscito. Essa fu inaugurata il 13 gennaio 1804, con l'incremento del materiale libraio accresciuto sia con fondi provenienti dalla soppressione degli ordini religiosi sia con l'acquisizione di biblioteche private. Nel 1922 essa venne collocata nella sede attuale, nel Palazzo Reale, e negli anni successivi le furono annesse la Biblioteca del Museo di San Martino, la Brancacciana, la Provinciale, la San Giacomo. Anche negli ultimi anni la Biblioteca ha arricchito il proprio patrimonio con collezioni private – il fondo Doria, per esempio – e con acquisizioni volte a valorizzare la cultura meridionale.

Per quanto riguarda le università, il discorso si riallaccia soprattutto al secondo Ottocento, uno dei più intensi e floridi momenti dell'Università Federico II, in quegli anni ancora l'unica Università del Sud peninsulare. Sono, infatti, gli anni in cui essa si lega al mercato editoriale.

Le colonne portanti dell'editoria universitaria napoletana sono costituite da materie giuridiche e mediche, oltre che dalle facoltà umanistiche. Quest'editoria settoriale riguarda la pubblicazione delle dispense dei corsi e la pubblicazione da parte dei docenti di articoli, saggi e monografie; essa si rivolge a un pubblico selezionato e ristretto, formato da studenti e da tutti gli addetti del settore, ricercatori e docenti. Nonostante la sua importanza di base, questo tipo di editoria specializzata ha presentato, in passato, difficoltà nell'iscriversi a pieno titolo in un'editoria considerata di cultura. Traccia di tale dibattito è rinvenibile nelle parole di Luigi Mascilli Migliorini[10]:

> È mai possibile che tutto questo, siccome è legato all'Università, siccome in molti casi riproduce lezioni universitarie in quelle che chiameremmo sprezzantemente dispense (ma che quando sono di Francesco De Sanctis ovviamente esitiamo a definire come tali […]), è insomma mai possibile che tutto questo, per il solo fatto che nasce all'interno del mondo universitario, che ne condiziona alcuni elementi e li deforma, è mai possibile che tutto questo non sia cultura? Cioè che l'editoria che trasmette questo tipo di sapere nelle forme della divulgazione accademica non dovrebbe essere cultura per il solo fatto che è pensata ed eseguita per un pubblico determinato, per un pubblico di studenti che acquistano le dispense dei loro docenti per sostenere il relativo esame?[11]

È impensabile, oggi, non considerare anche la divulgazione accademica come parte dell'editoria di cultura, che risulta accresciuta proprio per il lavoro di editori specializzati in questo ramo. Difatti, gli editori napoletani specializzati nella divulgazione accademica costituiscono «un modello dell'editoria italiana, non un antimodello, né tantomeno un elemento residuale di una città secondaria»[12].

---

[10] Storico e professore ordinario di Storia moderna presso l'università L'Orientale di Napoli.
[11] *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento: atti del convegno di Napoli, 28 novembre-1 dicembre 2001*, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2003, pp. 47-48.
[12] Ivi, p. 48.

Introduzione storica all'editoria napoletana

L'editoria napoletana si sviluppa inizialmente più come attività di stampatori che di editori nel senso moderno del termine. Le prime stamperie vengono fondate a Napoli nel 1471 e sono legate a una logica prettamente commerciale.

La situazione inizia a cambiare nel XVII secolo, in cui si ravvisa un rigoglioso sviluppo, concentrato tuttavia quasi esclusivamente su proventi sicuri. Nonostante la crescita del numero degli stampatori, pochi hanno svolto un'autentica attività editoriale. Il livello tecnico della stampa resta difatti modesto: i caratteri sono spesso di seconda mano, l'impaginazione è affrettata, i refusi abbondano, la carta e l'inchiostro sono scadenti. Nonostante ciò, si diffonde un gusto volto a impreziosire i volumi con fregi, incisioni e illustrazioni[13].

Tra gli editori e i tipografi, si affermò Antonio Bulifon. Egli si circondò di molti intellettuali, riuniti nel suo negozio di «libraio all'insegna della Sirena»[14] ed editò soprattutto opere di letteratura, diritto, religione, agiografia, medicina, filosofia e grammatica.

Negli stessi anni svolgeva la propria attività anche il libraio-editore Domenico Antonio Parrino. Quest'ultimo si specializzò negli stessi settori del collega Bulifon, col quale – soprattutto nel Settecento – si trovò in concorrenza. Nel 1702 Bulifon ottenne alla Regia Corte al costo di 300 ducati l'appalto degli *Avvisi*, fino a quel momento pubblicati da Parrino, che li aveva ottenuti per 800 ducati. Ciò provocò l'ira del Parrino, che nel 1708 approfittò dell'avversione nei confronti di Bulifon dei nuovi dominatori austriaci, per i quali stampò il *Compendio storico* del loro ingresso nel Regno e riprese la pubblicazione degli *Avvisi*, ottenendo dal re il privilegio di stampa a vita.

[13] Le illustrazioni restano tra gli elementi più significativi della stampa seicentesca.
[14] B. CROCE, *Stampatori e librai in Napoli nella prima metà del Settecento*, Macerata, Biblohaus, 2010, p. 10.

Nel Settecento, comunque, tra gli editori domina la figura di Felice Mosca, che pubblicò con grande accuratezza le opere delle più eminenti personalità culturali a lui contemporanee. Egli si preoccupò molto dell'aspetto formale dei volumi da pubblicare. Nonostante non si trattasse di edizioni di lusso, le scelte formali conferivano alle sue pubblicazioni una veste ordinata e precisa. Si avvalse per questo motivo dei migliori incisori e disegnatori del tempo; tra i primi spiccano Solimena, De Mura e Vaccaro, e tra i secondi invece De Grado, Maillar e Strina.

Uno dei maggiori problemi legati alla diffusione editoriale riguardava la mancanza della libertà di stampa, che rendeva il mestiere di editore e tipografo molto complesso. La stampa e il commercio librario erano regolati da una serie di prammatiche, conosciute come *De impressione librorum*. Conseguenza delle limitazioni imposte fu la diffusione di edizioni prive del consenso dell'autore[15]. Napoli divenne in questo senso la capitale dell'editoria pirata. Nonostante l'accezione possa sembrare negativa, essa si rivelò invece positiva in quanto favorì una certa dinamicità culturale, da cui altrimenti il meridione sarebbe rimasto escluso.

Altra difficoltà, oltre alle pressioni censorie, riguardava le ingenti lacune tecniche e commerciali. I caratteri e la carta erano di scarsa qualità e spesso importati dall'estero in quanto, soprattutto per quel che concerne la carta, le cartiere del Regno – ad eccezione di quelle Amalfitane – producevano una carta non adatta alla stampa.

La stasi culturale si fortificò sotto i Borbone, propensi a prediligere pubblicazioni volte ad encomiare solamente il prestigio dinastico e indifferenti a una reale crescita culturale ed editoriale. Nel 1748 venne istituita da Carlo II di Borbone la Stamperia Reale, con l'intento di pubblicare una mastodontica opera sui risultati degli scavi di Ercolano condotti nel primo decennio del Settecento. L'opera si rivelò impeccabile sotto un punto di vista formale, ma non fu destinata alla vendita. Difatti le poche copie stampate vennero donate a diverse autorità dell'epoca, dimostrando il totale disinteresse dei regnanti per la circolazione della cultura. Nonostante la

[15] Ciò fu dovuto anche all'assenza di una legge che regolasse il diritto d'autore nell'intera penisola, almeno fino alla *Convenzione austro-sarda del 1840*.

Stamperia disponesse di innovative attrezzature[16], essa si dimostrò ben presto un buco nell'acqua per quanto riguarda la valorizzazione della cultura e la diffusione editoriale.

L'Ottocento, pur presentando uno sviluppo quantitativo dei macchinari e delle persone che si impegnavano in attività editoriali, mostrò un mestiere ancora radicato in uno schema di lavoro artigianale, impossibilitato ad ampliare i propri domini. Queste difficoltà furono probabilmente dovute – tra le altre cause – alla miopia culturale della dinastia borbonica. Essa, tornata al governo, impose un riassetto censorio molto più restrittivo rispetto alle precedenti normative. Queste ultime, difatti, avevano facilitato l'importazione, la stampa e la circolazione clandestina di libri considerati pericolosi. I governanti di conseguenza emanarono due decreti per sottoporre a controllo tutto il materiale stampato nei torchi napoletani.

Il lavoro di stampatori ed editori venne ulteriormente complicato con l'istituzione di un dazio sull'importazione di opere straniere, emanato nel 1822. Con questo provvedimento il governo borbonico credeva di riuscire ad allontanare dal regno i nuovi fermenti culturali europei e di proteggere l'industria tipografica nazionale; si ottenne invece il risultato opposto, in quanto l'industria editoriale subì un processo di stagnazione e gli editori-stampatori, per fronteggiare questa situazione, continuarono a importare e a stampare testi clandestinamente.

Le pressioni sugli stampatori alimentarono un'insoddisfazione tale da determinare uno sciopero il 25 aprile 1848, in cui si chiedevano agevolazioni ai proprietari delle stamperie che avevano diminuito drasticamente i salari, adeguandosi ai costi elevati a cui dovevano sottostare. La protesta, però, si rivelò inconcludente, a causa soprattutto dell'inconsapevolezza con cui gli scioperanti vi parteciparono.

Comunque, rispetto al secolo precedente, le aziende editoriali si moltiplicarono, pur mantenendo un aspetto artigianale. Gli editori napoletani rivelarono la loro scarsa imprenditorialità (rispetto ai loro colleghi del Nord della

[16] Esse erano state donate dal Principe di Sansevero, Raimondo di Sangro, che negli anni precedenti aveva dato vita a un laboratorio tipografico dotato di un innovativo sistema di stampa simultanea a più colori, da lui stesso sperimentato.

penisola), tendendo a circoscrivere il loro operato alla realtà locale. Questa caratteristica – che può essere facilmente considerata un atteggiamento tipico e costante nello sviluppo editoriale partenopeo – si radicalizzò nella Napoli ottocentesca, costituita da un'altissima densità demografica che spingeva gli editori a circoscrivere il proprio raggio d'azione al solo pubblico napoletano, in grado di garantire buoni e certi guadagni.

L'esiguo tasso di imprenditorialità derivava poi anche dalla scarsità dei macchinari e dal loro deterioramento, rendendo vana la competizione con i colleghi settentrionali. Nell'ottica di una riqualificazione editoriale, Gaetano Nobile, anima dell'editoria intorno alla metà dell'Ottocento, divenne il portavoce di questo problema. Oltre a curare in maniera esemplare le proprie edizioni, pubblicò nel 1850 il saggio *Alcune idee sul riordinamento delle stamperie in Napoli e sul modo da regolarne con convenevoli precetti l'andamento*, col fine di riqualificare le aziende editoriali campane, in favore di quelle più grandi e provviste di macchinari più tecnologici.

Nonostante questa iniziativa, persistevano le difficoltà e le limitazioni che sfavorivano l'intera produzione. Lo stesso Nobile, pur essendo un editore affermato, stampò volumi contraffatti, tra cui è necessario ricordare un'edizione illegale dei *Promessi Sposi*. Lo stesso Manzoni, per impedirne la circolazione, dovette mobilitare le proprie conoscenze. Egli era preoccupato perché probabilmente Nobile possedeva lo stesso numero di dispense e disegni, ma li avrebbe venduti alla metà del prezzo dell'edizione legalmente diffusa a Milano. L'episodio si concluse con la rinuncia obbligata dell'editore napoletano che però, dopo soli due anni, riuscì a pubblicare un volumetto popolare dell'opera.

La gravità della questione si lega alla mancanza di una legge che regolasse la proprietà letteraria nell'intera penisola. Ciò comportava infatti la perdita degli autori sui diritti morali ed economici delle opere.

Nel 1840, l'esclusione del Regno delle Due Sicilie dalla *Convenzione austro-sarda* determinò una prima spaccatura tra il Nord e il Sud della penisola, costituendo

un primo colpo per l'editoria napoletana. A questo seguì, poi, l'abolizione del protezionismo doganale messo in atto dai Borbone e il definitivo riconoscimento del diritto d'autore. Quest'ultimo, unito all'indifferenza del governo postunitario nei confronti del Mezzogiorno, ampliò la cesura tra il contesto editorial-culturale napoletano e quello nazionale.

Furono molti gli editori che in questi anni cercarono di incentivare in maniera indipendente la ripresa dell'editoria napoletana, attraverso una serie di iniziative come l'apertura nel 1861 di un Emporio Libraio Partenopeo; la creazione, nel 1864, di una scuola tipografica gratuita, la Società Tipografica-Editrice Napoletana; e la fondazione di un periodico d'informazione libraia, «Il Bibliografo»[17], stampato dall'editore Morano.

È dalla crisi postunitaria che trae origine l'editoria moderna, con editori consapevoli del tramonto di un'epoca caratterizzata e favorita da leggi protezionistiche e sostenuta dalla committenza statale. Gli editori tendono a sviluppare una nuova imprenditorialità attraverso la riorganizzazione delle aziende, l'investimento in nuove tecnologie e l'elaborazione di specifici programmi editoriali improntati soprattutto sullo sviluppo delle conoscenze tecnico-scientifiche e sulla scolastica[18].

In generale, quindi, l'editoria napoletana si caratterizza per la presenza di alcuni elementi definiti tra i quali, soprattutto nel XIX secolo, la presenza di un pubblico vasto e diversificato, al quale tuttavia è impensabile poter offrire un prodotto costoso. Questa caratteristica, sommata alle ingenti limitazioni precedentemente presentate, aiuta a delineare il carattere prevalentemente regionale dell'editoria partenopea, chiusa e radicata nella propria "specialità". Sono pochi, infatti, gli editori che hanno intrapreso un discorso diverso, capace di andare oltre un campo circoscritto e tracciato ormai innumerevoli volte. Chi ha avuto il coraggio e la

[17] Nonostante una cospicua lista di associati, il periodico si arrestò dopo il primo anno di vita.
[18] Da ciò deriva l'intreccio crescente con il mondo accademico e con la tradizione culturale locale.

spregiudicatezza di compiere questo passo ha rappresentato una rivoluzione all'interno del tradizionale regionalismo napoletano.

Mi sembra necessario a questo punto evidenziare l'esperienza professionale di alcuni editori, la cui mediazione ha contribuito ad accrescere il dibattito culturale napoletano, ma anche nazionale.

Primo tra tutti, in ordine cronologico, è Luigi Chiurazzi, il cui eclettismo si nota per l'eterogeneità degli interessi sviluppati. Egli fu libraio, autore e giornalista oltre che editore. La sua libreria fu un ritrovo per gli intellettuali dell'epoca; e l'attività editoriale invece si dimostrò abbastanza equilibrata tra mediazione culturale e testi più attenti al mercato. Tra le collane di maggior successo si trova la «Biblioteca Lillipuziana» stampata in un formato ridotto, il 64°. Essa raccoglieva racconti, novelle, scene, leggende e ballate di autori italiani e stranieri e prediligeva – anche per il basso costo – un pubblico popolare. Di fattura ben più elevata, si mostrò invece la «Collezione di Classici latini e greci tradotti», i cui volumi contribuirono alla diffusione dei classici e si distinsero per il rigore e l'accuratezza delle traduzioni, affidate a diversi intellettuali. L'editore fondò anche, nel 1875, un settimanale letterario, «Lo Spassatiempo», che raccoglieva testi in versi e in prosa scritti dall'editore stesso e da diversi collaboratori.

In generale, egli concepiva un'idea di editoria radicata in una logica prettamente artigianale, incapace di permettergli di affacciarsi alla grande diffusione. Era legato a un contesto locale. Unica eccezione è costituita dalla collana dei classici in traduzione, che ebbe importanza anche a livello nazionale.

I Morano

Diverso è il caso della famiglia Morano. Vincenzo aveva, infatti, fondato una casa editrice nel 1849 a Napoli, iscrivendosi inizialmente in una tradizione

tipicamente locale[19]. I primi testi pubblicati furono di ampia diffusione e riguardarono soprattutto il settore educativo e quello della quotidiana pratica ecclesiastica. Testi che si bilanciavano bene con le ristrettezze imposte allora alla stampa e con proposte qualitativamente impeccabili. Fu, però, la pubblicazione delle *Opere* di Vico e di Gioberti a confermare e a rafforzare i tratti dell'editore.

Nei decenni postunitari, tuttavia, l'azienda della famiglia Morano acquisì un'identità: gli editori s'impegnarono in una riorganizzazione complessiva della struttura culturale. Il campo prediletto dell'attività divenne il settore educativo, in cui riuscirono ad affermarsi soprattutto grazie alla rivista d'istruzione ed educazione «L'amico delle scuole popolari», che permise agli editori di stringere nuovi legami con i professori delle scuole napoletane. Da questa sinergia nacque, negli anni successivi, la «Biblioteca scolastica», capace di raccogliere testi dall'ampia e duratura diffusione, assicurando così una presenza capace di confrontarsi coi circuiti nazionali.

Fu, tuttavia, la collaborazione con Settembrini a segnare la definitiva consacrazione dell'azienda come protagonista della vita culturale napoletana. Antonio Morano nell'aprile 1870 si fece carico del manoscritto del terzo volume delle *Lezioni di letteratura italiana*, destinato alle stampe nel giro di due anni. La collaborazione con il letterato comportò l'intera risistemazione del lavoro della famiglia Morano, anticipando in parte l'incontro con Francesco De Sanctis e la pubblicazione della *Storia della letteratura italiana*. Il legame col critico irpino, oltre a rappresentare un'occasione unica, venne avvertito come un trampolino di lancio per un'azienda giovane e inesperta. Questo aspetto si evidenzia nelle numerose preoccupazioni espresse dal De Sanctis circa l'applicazione del lavoro da parte degli editori, che avevano palesato le proprie fragilità organizzative e gestionali. È probabile, infatti, che l'editore fosse ancora troppo legato al mestiere di libraio più che a quello di editore vero e proprio; in questo senso emerge una delle più famose caratteristiche dell'editoria napoletana, ovvero la tendenza a non impegnarsi troppo e

[19] Egli aveva, infatti, aperto pochi anni prima una libreria al civico 14 di vico Quercia, a cui in seguito aveva associato i fratelli Domenico e Antonio.

per questo il non riuscire a competere con il resto della penisola. Il rapporto col De Sanctis venne infatti interpretato dagli stessi editori come un'occasione per comprendere quali fossero le lacune, le difficoltà e i ritardi dell'azienda. Inoltre, poi, l'opera del De Sanctis presentava delle difficoltà intrinseche, che ne acutizzarono la complessità e l'uscita dagli usuali percorsi. La *Storia della letteratura italiana* era destinata a una scuola nata da poco, ragion per cui il pubblico di destinatari non era ben definito.

Dopo la *Storia*, l'iniziativa di maggior rilievo è il «Giornale napoletano di lettere e filosofia», nato con l'intento di restituire il patrimonio intellettuale napoletano alla sua reale importanza nella tradizione nazionale. Tuttavia, l'esperienza è destinata ben presto a concludersi.

L'ultimo decennio dell'Ottocento è segnato da una modernizzazione dell'azienda, basata sulla capacità di evolvere assieme alla società alla quale ci si rivolge. Questi anni segnano una vera e propria rottura col passato, forse soprattutto perché sono caratterizzati dalla scomparsa di molti tra i primi animatori della casa editrice. Emblematico, l'improvviso distacco da Croce nel 1919. I motivi della rottura non sono mai stati resi espliciti, ma è probabile che siano stati dovuti all'atteggiamento dimostrato dagli editori già nel rapporto col De Sanctis. Si trattava, anche nel caso del filosofo abruzzese, di problemi legati alla dispersione e alla mortalità elevata delle iniziative, all'esiguità della forza societaria, alla fatica nell'affermarsi commercialmente sul piano nazionale, alla difficoltà nel mantenere un fisiologico rapporto con gli autori, alla dipendenza da committenze, al forte legame con i circuiti obbligati e alla scarsa diversificazione fra imprese e cataloghi.

La caratteristica principale della famiglia Morano resta, fin dai primi anni, quella di aprirsi ai più svariati campi, senza permettere ad alcuna scelta editoriale di condizionarne altre né di imporre esclusioni. L'apertura del loro progetto editoriale verso più campi dello scibile ha permesso agli editori di mantenere in vita l'azienda per cinque generazioni. D'altro canto, però, proprio questo atteggiamento ha gravato sulla conduzione e sull'organizzazione dell'attività. Il non voler escludere niente e il

non voler abbracciare appieno alcuna teoria hanno comportato un distacco cronico degli editori dagli autori e dai progetti intrapresi. La famiglia Morano si è mostrata insofferente verso qualsiasi rapporto troppo esigente, anche nei confronti di grandi personalità della cultura dell'epoca. È probabile che ciò sia derivato dal desiderio di conservare la propria autonomia gestionale ed editoriale, e dalla volontà di sentirsi liberi.

Riccardo Ricciardi

Riccardo Ricciardi è forse il più noto editore napoletano. La sua fama è legata soprattutto all'eleganza delle edizioni. Tuttavia, è necessario tener presente che egli dava importanza a ogni minimo aspetto del prodotto-libro. Nonostante ciò, però, non dotò mai la sua azienda di una personale tipografia, ma curò molto i rapporti con i vari tipografi ai quali si legò. Dette fiducia fin da subito al barone Raffaele Trani, la cui stamperia era considerata la migliore della città. I due stamparono le opere maggiori, caratterizzate da una compostezza rinascimentale e aldina, priva però di ornamenti barocchi. Contemporaneamente si avvalse, però, della tipografia di Silvio Morano per le pubblicazioni minori. Proprio in questa tipografia si legò a Guglielmo Genovese – che fondò poi la S.I.E.M. – col quale realizzò un tipo medio di edizioni, nitide e composte. Alla morte di Genovese, Ricciardi perse i contatti con la S.I.E.M. – che assunse una connotazione più industriale – e si avvicinò a un giovane artigiano, Angelo Rossi[20], col quale fu pronto a realizzare un nuovo tipo per le edizioni ricciardiane, modificandone le classiche peculiarità.

La relazione dell'editore con i tipografi, pur rappresentando il lato meno visibile del lavoro editoriale, costituisce un tratto essenziale per comprendere il lavoro di Ricciardi e la sua predilezione per ogni parte dei volumi. La singolarità estrinseca delle sue edizioni non ha fatto altro che accompagnare testi il cui valore principale è conferito dalla loro elevatezza spirituale e morale. La sua idea di cultura

[20] Egli sarebbe poi diventato il direttore del più famoso stabilimento tipografico napoletano, L'Arte tipografica.

e di editoria era, infatti, basata sulla corrispondenza tra raffinatezza formale e selezione dei contenuti. Il tutto era, poi, completato dalla marca editoriale, un'imbarcazione a vele spiegate accompagnata dal motto «*ventis secundis*».

La lunga e consolidata attività di Ricciardi può essere suddivisa in tre periodi. Una prima fase va dal 1907 alla fine della Prima guerra mondiale. In questo periodo l'editore si soffermò principalmente sulla pubblicazione di opere letterarie. Di notevole attenzione fu la pubblicazione delle *Poesie* di Salvatore Di Giacomo nel 1907. L'enorme successo dell'edizione fu accresciuto dalla dedica che l'editore fece a Croce, curatore del volume assieme a Francesco Gaeta, e dalla presenza di un glossario dei termini dialettali usati da Di Giacomo[21]. Il tutto fu stampato dal Trani che impiegò una carta a mano pregiata, una copertina gialla e una sobria e raffinata eleganza dei tipi. Tutti questi elementi – contenutistici e formali – conferirono grande prestigio al giovane editore napoletano, che seppe approfittare del talento di Di Giacomo per legare il nome della propria azienda a quella di un talentuoso e giovane poeta. L'edizione del 1907 fu seguita da altre quattro, di cui l'ultima merita una menzione. Si tratta dell'edizione definitiva, stampata dal Trani nel 1927. È assente la dedica a Croce a causa delle forti preoccupazioni mostrate in quegli anni dal poeta napoletano. Egli temeva, infatti, che dedicare l'opera a una personalità mal vista dal governo fascista potesse comprometterne il successo sperato. Per questo, la dedica a Croce venne sostituita da una nota bibliografica.

Il primo volume pubblicato da Ricciardi fu, però, *L'Italia alla fine del secolo XVIII nel "viaggio" e nelle opere di J. W. Goethe* di Eugenio Zamboni. L'opera fu in realtà già disponibile nelle librerie nel 1906, anno precedente alla fondazione della casa editrice.

In quel decennio l'attività fu legata soprattutto alla poesia crepuscolare, inserendosi nel profondo rinnovamento culturale del tempo col pubblicare opere di autori giovani e anticonformisti come Papini, Borgese e Prezzolini. Proprio quest'ultimo diresse la collana «Contemporanei d'Italia», nata con l'intento di

[21] Cfr. M. PANETTA, *Croce editore*, Ed. Nazionale delle Opere di B. Croce, vol. I, Napoli, Bibliopolis, 2006, pp. 259-61.

mostrare il presente attraverso ritratti di significative personalità. Il primo volume fu realizzato da Prezzolini stesso, che si occupò di Benedetto Croce.

Nel primo periodo di attività, il giovane editore non si lasciò intimidire da delusioni e difficoltà. Egli era infatti ben consapevole della solida base culturale e del gusto raffinato delle proprie pubblicazioni.

Il secondo periodo della carriera editoriale iniziò nel dopoguerra e si protrasse per un ventennio. Esso si caratterizza per un'attenzione maggiore alla cultura storico-filosofica e alla critica letteraria. In effetti, il sodalizio con Croce e Gentile può essere interpretato come il simbolo dell'accresciuto interesse dell'editore per questo settore. Nell'ambito della critica letteraria, invece, può essere utile riferirsi al legame che s'instaurò tra Ricciardi e Luigi Russo. Quest'ultimo stampò per l'editore napoletano una monografia su *Verga*, dando inizio alla collana «Studi di letteratura e d'arte». Prima della stesura dell'opera, l'autore la sottopose al Croce, che gli suggerì di stamparla presso Laterza, ma Russo si mostrò convinto nel volersi legare a Ricciardi, di cui aveva sempre apprezzato la raffinatezza e l'eleganza formale e dei contenuti.
Non manca in questi anni un'attenzione al mondo napoletano e locale, ripreso con la fondazione, nel 1919, della «Biblioteca napoletana di storia, letteratura e arte» che si apre con l'edizione delle *Curiosità napoletane* di Croce.

Significativa si dimostra anche l'idea di dare nuova vita alla famosa rivista topografica e artistica «Napoli nobilissima». Come accennato, essa era stata fondata nel 1892 e dopo quindici anni di attività era stata chiusa. Dopo la Prima guerra mondiale, Ceci e De Rinaldis decisero di creare una nuova edizione della rivista, affidandone la pubblicazione a Ricciardi. Quest'ultimo espresse la volontà di mantenere inalterata la veste tipografica della serie originaria. Per questo motivo, quindi, egli curò molto la parte iconografica. Sulla copertina, in carta Ingres grigia, si trovava il titolo in rosso e in nero, all'interno di una cornice rinascimentale. Il frontespizio invece, oltre ai nomi dei direttori, presentava una riproduzione fototipica del bassorilievo di Ferrante d'Aragona a cavallo. Tuttavia, dopo soli tre anni, la serie

venne terminata a causa dell'indifferenza del pubblico, soprattutto quello più giovane.

L'ultimo periodo iniziò nel 1938, anno in cui Raffaele Mattioli, intellettuale poliedrico e grande amico di Ricciardi, divenne socio dell'azienda. A differenza di quanto si può immaginare, il suo intervento non modificò le specificità della casa editrice. Essa ha, infatti, mantenuto il proprio personale carattere e non ha assunto la forma di un complesso industriale; la collaborazione tra due personalità così diverse – e per questo complementari – ha permesso alle edizioni di sopravvivere al tempo e di aumentare di valore. Mattioli ha contribuito a conferire un rinnovamento e un nuovo impulso a un'attività ormai saldamente ancorata alla tradizione editorial-culturale contemporanea.

Dopo aver aperto un ufficio a Milano, Mattioli ha fondato l'illustre collezione «La letteratura italiana. Storia e testi» con la collaborazione di Pancrazi e del filologo e linguista Schiaffini. La collana si distingue per il coraggioso progetto, vasto ma utile per la completezza. Il piano generale dell'opera è ripartito in 7 sezioni, in ognuna delle quali un intellettuale affronta e ordina un periodo storico.

Oltre a questa mastodontica collezione, Mattioli ha continuato a diffondere – in linea con il progetto di Ricciardi – opere di grande prestigio, come gli *Aneddoti di varia letteratura* di Croce nel 1942, e opere storiche e filosofiche.

La casa editrice che porta il nome dell'editore napoletano s'iscrive, per l'immenso spessore qualitativo delle edizioni, in un contesto nazionale. La vita stessa di Ricciardi ha segnato un'indelebile impronta nel ricco e complesso panorama editoriale italiano. I suoi volumi, concepiti come delle creazioni personali più che come prodotti commerciali, non sono altro che una rappresentazione e un'esplicitazione della personalità e degli interessi dell'editore stesso. Spesso, infatti, il raggiungimento di circuiti nazionali è scaturito dalla scoperta di autori difficili e non allineati a cui si univa l'artigianalità del lavoro inscritto nei moderni criteri d'avanguardia culturale. Le sue edizioni, oltre che per la raffinatezza e l'eleganza, si propongono di indagare settori inesplorati del sapere, per contribuire

all'arricchimento e al consolidamento di nuovi campi d'indagine. A Riccardo Ricciardi si deve riconoscere l'abilità nell'aver saputo muovere la cultura italiana in maniera nuova e signorile. Gino Doria, bibliofilo e grande amico dell'editore, ne offre un ritratto ineguagliabile in numerosi scritti raccontandone le «lentezze, le esitazioni, le tergiversazioni, le neghittosità, e conseguentemente l'avversione per ogni forma d'azione, di decisione e di alacrità»[22] e delineandone in maniera precisa la personalità, descrivendola come «una sorta di scetticismo che, imputatogli talvolta scherzosamente come colpa, era invece la salvaguardia della linea severa che s'era imposta»[23]. Sono state queste sue caratteristiche ad impedirgli di strafare e a permettergli di creare un catalogo significativo. Addirittura si potrebbe asserire che il suo particolarissimo fiuto editoriale consista proprio in questo suo carattere cauto e lascivo, sempre accorto e prudente ma al contempo saggio e sveglio.

Bibliopolis

Ultima, ma non meno importante nel panorama partenopeo e nazionale, è la casa editrice "Bibliopolis, edizioni di filosofia e scienze". Essa è stata fondata nel 1976 da Francesco Del Franco e sua moglie Nella Castiglione Morelli. La fondazione presenta radici che ben s'intersecano con la tradizione culturale napoletana, legata a Vico, Filangieri, De Sanctis e Croce. È soprattutto quest'ultimo a rappresentare e ad anticipare gli interessi e il progetto dell'editore. Il legame col filosofo prescinde dall'interesse dottrinale e richiama anche valori affettivi. A tal proposito si può menzionare l'amicizia tra Croce e Costantino, padre di Francesco e meticoloso bibliofilo. Costantino, difatti, seguendo i preziosi consigli dell'amico filosofo, pubblicò nel 1948 la riproduzione anastatica degli *Affetti di un disperato* di Vico[24] e,

[22] G. DORIA, *Sogno di un bibliofilo*, Napoli, Bibliopolis, 2005, p. 71.
[23] *I primi quarantacinque anni della casa editrice Ricciardi*, a cura di Gino Doria, Napoli, L'Arte tipografica, 1952, p. 12.
[24] Cfr. M. PANETTA, *Croce editore*, op. cit., vol. II, pp. 667-72.

nel 1953, *La vedova*, commedia di Cini accompagnata da un'introduzione dello stesso Croce[25].

L'evento che ha maggiormente influito sulla nascita della casa editrice resta, però, la fondazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici nel 1975. I fondatori si erano resi conto che a trent'anni dalla fondazione crociana dell'Istituto per gli Studi Storici – con cui era stato fomentato il dibattito storico e filologico – mancava in Italia soprattutto un dibattito filosofico e speculativo. È propria di Pietro Piovani[26] l'idea del nome «Bibliopolis» che sta per "città del libro" e si riferisce al legame della città di Napoli con la divulgazione del pensiero storico-filosofico.

Fin da subito, quindi, la casa editrice dimostra la propria coerenza nel perseguire un progetto di alta cultura, filosofica e scientifica. Il pensiero cardine, da cui deriva l'attività di mediazione della cultura, è la forte convinzione che la filosofia e la scienza abbiano il compito di ricoprire un ruolo sempre più fondamentale nell'evoluzione del sapere umano. Nello specifico, le pubblicazioni riguardano la filosofia antica e moderna, e le scienze matematiche e metamatematiche; entrambe di alto spessore qualitativo.

Il primo volume edito è un richiamo esplicito alla genesi e alla fondazione dell'attività. Si tratta del *Carteggio* tra Benedetto Croce e Manara Valgimigli, traduttore e studioso del mondo classico. L'aspetto formale è semplice ed elegante. La copertina, di cartoncino chiaro, presenta al centro il titolo e l'autore racchiusi in una piccola e sottile cornice decorativa, che impreziosisce il volume. In linea generale, ogni volume presenta aspetti simili, volti al raggiungimento di una sensazione di eleganza e sobrietà che deve manifestarsi in chiunque li tenga in mano. L'amore per il libro si palesa in una coerenza nella forma e nei contenuti, che esplica la passione di Francesco Del Franco e dei suoi collaboratori.

L'elevato progetto culturale è garantito dal carattere specialistico e non divulgativo delle scelte editoriali; i testi pubblicati, infatti, non sono destinati a un'ampia diffusione, ma agli studiosi e agli specialisti. Per quanto concerne, per

[25] Ivi, pp. 709-15.
[26] Tra i fondatori dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

esempio, le opere di filosofia antica, non è stato ritenuto necessario provvedere alla pubblicazione di una nuova edizione delle opere di Platone, Aristotele ed Epicuro (in quanto già ampiamente pubblicate); ci si è concentrati, invece, sulla pubblicazione di scritti inediti, o mai stampati in Italia dei discepoli di Platone, Epicuro e dei Socratici. Il fine è quello di ampliare la conoscenza e il dibattito culturali. Si è rivelata, a questo proposito, di grande importanza la pubblicazione di un'edizione critica, in lingua originale, delle lezioni di Hegel. Il progetto è, però, rimasto incompiuto a causa della scomparsa del professor Ilting, che collaborava all'edizione assieme a Gerardo Marotta. Nonostante questa perdita, però, anche la pubblicazione parziale delle lezioni ha costituito un grande evento scientifico.

La filosofia antica ricopre la parte più cospicua del catalogo e si articola in quattro collane. «La scuola di Epicuro» raccoglie i testi dei papiri ritrovati nella Villa dei Pisoni a Ercolano, mentre «La scuola di Platone» raccoglie testi dei filosofi dell'Accademia platonica. La collezione «Hellenica et Byzantina», che si apre con l'*Epistola a Giovanni Xifilino* di Michele Psello, raccoglie opere di filosofi tardoantichi e bizantini. Infine, «Elenchos», fondata da Gabriele Giannantoni e a cura dell'Istituto per il Lessico Intellettuale Europeo e Storia delle Idee del CNR, raccoglie saggi sul pensiero antico ed è affiancata da un'omonima rivista semestrale. Le quattro collane presentano una corrispondenza formale, non solo contenutistica. La parte grafica delle collezioni è molto simile: le copertine sono molto semplici e sobrie, e l'unico elemento distintivo è il colore del cartoncino usato per la copertina, i cui colori vanno dall'azzurrino al marroncino e al giallo.

La filosofia moderna si articola in due collane: «Serie testi» raccoglie testi filosofici inediti in Italia; «Serie studi», invece, monografie di studiosi contemporanei.

Dal 1985 il Ministero dei Beni Culturali e Ambientali ha affidato alla casa editrice il compito di occuparsi dell'Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, allora diretta da Mario Scotti. Il progetto, di grande spessore culturale, ha permesso a Bibliopolis di divenire un importante riferimento per la cultura italiana.

L'edizione è diretta da un Comitato scientifico esperto di filosofia, storia, letteratura e arte, e prevede la pubblicazione dell'intero corpus crociano, nella forma definitiva licenziata dall'autore. Coerentemente con l'idea che Croce aveva dell'editoria, il progetto si distingue per il severo rigore filologico per cui i testi pubblicati rappresentano un perfetto equilibrio tra esteriorità e contenuti[27].

L'altro caposaldo della casa editrice è costituito, come accennato, da testi scientifici. Essi sono raccolti in quattro collane, due destinate alla fisica e due alla matematica. Ogni settore si compone di una collana non strettamente indirizzata a un pubblico specialistico, e aperta quindi alla divulgazione; e di un'altra invece rivolta agli specialisti: difatti, le opere sono edite in lingua inglese al fine di conferire un carattere internazionale e alimentare il dibattito scientifico sulla materia.

Negli ultimi anni sono state varate nuove collane come «Quaderni di filosofia», che raccoglie studi e monografie su grandi temi filosofici, sempre attualissimi. Con l'intento invece di aprire il catalogo a un nuovo e più ampio pubblico di destinatari, nel 2002 è nata «Poesia», che raccoglie soprattutto testi inediti in Italia.

In sintesi, si può sostenere che «Bibliopolis» rispetta a pieno titolo l'etimologia della propria denominazione. La coerenza del progetto e il rigore filologico contribuiscono, da più di quarant'anni, alla diffusione di testi dall'alto spessore culturale e dimostrano come Francesco Del Franco si sia mostrato sempre in linea con la propria vocazione e l'amore incondizionato verso il libro, non prodotto ma oggetto prezioso e da salvaguardare.

Vittoria Russo

Bibliografia

CASTELLANO LANZARA Maria Giuseppina, *L'editore Riccardo Ricciardi*, Roma, Palombi Editori, 1975;
CIANCIO Antonella, *Editori*, Napoli, L. Pennino, 1996;
CROCE Benedetto, *Stampatori e librai in Napoli nella rima metà del Settecento*, a cura di Massimo Gatta, Macerata, Biblohaus, 2010;
DORIA Gino, *I primi quarantacinque anni della casa editrice Ricciardi*, Napoli, L'arte tipografica, 1952;
ID., *Sogno di un bibliofilo*, Napoli, Bibliopolis, 2005;

[27] Cfr. la seguente URL: https://bibliopolis.it/b-croce-edizione-nazionale-delle-opere-2/.

FUIANO Michele, *Aspetti della cultura e dell'editoria napoletana nel Settecento*, Napoli, Società napoletana di storia patria, 1973;
Guida alle librerie di Napoli, a cura di Massimo Gatta e Carlo Raso, Napoli, Colonnese Editore, 1997;
Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento, Atti del convegno di Napoli (28 novembre-1 dicembre 2001), a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2003;
MASCILLI MIGLIORINI Luigi, *Struttura e dinamica storica dell'editoria meridionale*, in *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Edizioni Analisi, 1986;
ID., *Una famiglia di editori. I Morano e la cultura napoletana tra Otto e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1999;
PANETTA Maria, *Croce editore*, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Napoli, Bibliopolis, 2006, tomi 2;
Per Don Ermanno, a cura di Ugo Piscopo, Napoli, Libreria Editrice Ermanno Cassitto, 1998;
PIRONTI Pasquale, *Luigi Chiurazzi (1831-1926) e l'editoria napoletana*, Napoli, Lucio Pironti editore, 1982;
ID., *Luigi Pierro editore*, Firenze, Sansoni antiquariato, 1963;
PRISCO Mario, *Port'Alba o la magia dei libri*, Napoli, Stamperia del Valentino, 2017;
Ricciardiana. Omaggio a Riccardo Ricciardi, Napoli, Colonnese Editore, 1974;
RICCIARDI Riccardo, *Verde e altri scritti*, Napoli, Colonnese Editore, 1994;
SBORDONE Silvia, *Editori e tipografi a Napoli nel Seicento*, Napoli, Accademia Pontaniana, 1990;
Storia dell'editoria italiana, vol. I, a cura di Mario Bonetti, Roma, Gazzetta del libro, 1960;
TROMBETTA Vincenzo, *L'editoria napoletana dell'Ottocento: produzione circolazione consumo*, Milano, Franco Angeli, 2008.

Sitografia

Bibliopolis: https://bibliopolis.it/ (ultima consultazione: 3/01/2020);
Biblioteca Nazionale di Napoli: http://www.bnnonline.it/ (ultima consultazione: 15/12/2019);
Colonnese Editore: https://colonnese.it/ (ultima consultazione: 28/12/2019);
DI IORIO Michele, *Breve storia della casa editrice Morano*: http://www.lospeakerscorner.eu/breve-storia-della-casa-editrice-morano/ (ultima consultazione: 20/03/2020);
Guida Editori: http://www.guidaeditori.it/ (ultima consultazione: 10/12/2019);
Istituto Italiano per gli Studi Filosofici: https://www.iisf.it/ (ultima consultazione: 3/01/2020).
Istituto Italiano per gli Studi Storici: https://www.iiss.it/ (ultima consultazione: 10/12/2019);
MARAZZI Elisa, *Ricciardi Riccardo*, in *Dizionario biografico degli italiani* Treccani, vol. 87: http://www.treccani.it/enciclopedia/riccardo-ricciardi_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima consultazione: 15/12/2019);
TROMBETTI Guido, *L'idea geniale di Dante & Descartes: finanzia l'acquisto della libreria, in cambio avrai libri*, in «Il Napolista»: https://www.ilnapolista.it/2016/05/libreria-dante-descartes-napoli/ (ultima consultazione: 10/03/2020);
VAIA Vanessa, *Via San Biagio dei Librai: il fascino del nostalgico e la forza del passato*, in «Libero Pensiero»: https://www.liberopensiero.eu/21/02/2017/cultura/san-biagio-dei-librai-napoli/ (ultima consultazione: 20/12/2019);
ZOLOTTI Stefania, *Il futuro di Napoli? Chiedetelo a Dante & Descartes*, in «Senza Filtro»: https://www.informazionesenzafiltro.it/futuro-di-napoli-chiedetelo-dantedescartes/ (ultima consultazione: 10/03/2020).

Breve storia del catalogo di mostra d'arte temporanea: dall'opuscolo al volume scientifico

Il catalogo di una mostra[1] è, oggi, lo strumento principale che permette all'esposizione stessa di "vivere" un periodo di tempo superiore alla sua temporaneità. Al catalogo sono affidati lo studio, il progetto che ha definito la mostra e la sua esecuzione, l'elenco delle opere e la loro descrizione tecnico-scientifica.

La sua storia nei secoli è molto varia: inizia come piccola guida di ausilio alla visione della mostra, si evolve come memoria successiva alla mostra e, in tale veste, assumerà nei secoli diverse tipologie sia di contenuto sia di formato.

Alla fine del Seicento iniziano le prime mostre di antichi dipinti a Roma[2], con esposizioni nei chiostri di alcune chiese, finalizzate a onorare le festività dei santi patroni delle comunità che afferiscono alla chiesa.

Le informazioni migliori che possediamo oggi sono quelle relative alla comunità marchigiana presente a Roma, afferente alla Chiesa di San Salvatore in Lauro, che festeggia il dieci dicembre di ogni anno la traslazione della Santa Casa di Nazareth a Loreto. Nel 1676 i festeggiamenti sono stati affidati al pittore, copista, restauratore e collezionista Giuseppe Ghezzi[3] che, negli anni successivi, viene nominato responsabile della mostra di quadri che si tiene ogni anno nel chiostro di San Salvatore in Lauro, una delle prime e più importanti mostre del Seicento[4].

Una raccolta di suoi scritti (1682-1717) è conservata presso il Museo di Roma e contiene una parte considerevole relativa all'organizzazione delle esposizioni

---

[1] Si pubblica un breve estratto tratto dalla tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *I cataloghi di mostre temporanee nell'editoria romana del Novecento: De Luca e Palombi*, a.a. 2018-2019, Università "La Sapienza" di Roma, relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giovanni Paoloni.
[2] F. HASKELL, *La nascita delle mostre*, Milano, Skira, 2008.
[3] Giuseppe Ghezzi (Comunanza, provincia di Ascoli Piceno, 1634-Roma, 1721).
[4] F. HASKELL, *La nascita delle mostre*, op. cit.

annuali, con elenchi dei quadri esposti e dei nomi dei prestatori[5]. Ghezzi cura l'allestimento di ogni particolare, si preoccupa di ottenere in prestito il damasco per coprire le lacune delle decorazioni della chiesa e utilizza degli arazzi per abbellire la facciata in mattoni. Cura la salvaguardia delle opere sia da eventi accidentali che da malintenzionati, pagando dei custodi per la sorveglianza. I quadri sono per la maggior parte a soggetto religioso. La mostra deriva da motivi devozionali ma presto diventerà una forma di esposizione delle collezioni nobiliari per confermare il prestigio delle potenti famiglie[6] (e l'eventuale compravendita delle opere). Oltre alle liste di opere e prestatori del Ghezzi, non si stampano ancora cataloghi per il pubblico né vengono apposte didascalie esplicative sulle opere.

Successivamente alle mostre romane, nel Sei-Settecento, si allestiscono esposizioni a Firenze, a cura dell'Accademia del Disegno, per festeggiare il patrono delle arti San Luca, accompagnate da un sintetico catalogo-guida all'esposizione che descrive l'ubicazione di ogni dipinto.

Esistono cataloghi di raccolte d'arte nobiliari e cataloghi di vendita delle case d'asta (Amsterdam 1639). La prima pubblicazione che possiamo considerare un prototipo del catalogo è relativa alla mostra temporanea che si svolge a Parigi, nel 1673, il *Salon des artistes francais*, ed è finalizzata ad agevolare la visione del percorso espositivo. Il titolo è *Liste des tableaux et pieces de sculpture, exposez dans la court du Palais Royal par Messieurs les Peintres & Sculpture de l'Academie Royale*. Il catalogo è costituito da quattro pagine ed elenca le opere secondo un percorso di visita. Questo importante e prezioso documento è consultabile sul sito web della Biblioteca Nazionale Francese denominato *Gallica*[7]. Esplorando il sito, si può rilevare l'evoluzione del piccolo opuscolo in una successiva forma arricchita con delle brevi spiegazioni per ogni opera esposta. Anche il titolo muta in funzione del

[5] Cfr. la relativa voce dell'*Enciclopedia* Treccani alla URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-ghezzi_%28Dizionario-Biografico%29/.

[6] «*Mostrare opere d'arte, nel senso di offrire straordinari o insoliti oggetti alla pubblica ammirazione per provocare stupore e rispetto nella popolazione o per esaltare la potenza di un dio, di un re o di una città, è stata una modalità politica impiegata frequentemente con successo fin dall'antichità*»: F. PIRANI, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci Editore, 2014.

[7] Cfr. la URL: https://gallica.bnf.fr/.

contenuto e, nel 1737, il catalogo s'intitola *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Academie royale*[8].

Nel 1798, a Parigi, nel Salon Carré del Louvre, vengono esposti dipinti italiani provenienti dalla campagna di spoliazione di Napoleone in Italia per rendere manifesta la gloria napoleonica[9]. L'obiettivo ricorda le prime esposizioni nella Roma del Seicento che celebrano le collezioni delle famiglie nobiliari. La mostra parigina, allestita dopo il restauro delle opere, ottiene un grande successo. Tra le opere, prevalentemente a soggetto religioso, figurano la *Pietà dei Mendicanti* di Guido Reni, la *Vestizione di San Guglielmo* di Guercino, la *Madonna di San Girolamo* di Correggio, l'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello.

Il catalogo[10] presenta dettagliate informazioni sulle opere come misure, tecniche, tipo di supporto, provenienza (chiese o gallerie italiane da cui erano state prelevate), iscrizioni eventuali, disegni preparatori[11] e addirittura brevi profili biografici degli artisti, alcuni ripresi dalle *Vite* di Giorgio Vasari. Strumenti di divulgazione adatti anche ai meno istruiti in materia.

Nel 1894, a Londra, si tiene la mostra dedicata a una parte dell'arte rinascimentale italiana, *Scuola di Ferrara-Bologna 1440-1540*, organizzata dal Burlington Fine Arts Club di Londra e curata dal grande storico dell'arte Adolfo Venturi. Una ricca mostra con sessantacinque dipinti di scuola ferrarese e bolognese assieme a disegni, miniature, incisioni, medaglie e altri materiali atti a documentare un secolo di storia della pittura. A parte il pregio intrinseco dell'esposizione, Venturi cura un catalogo descrittivo e storico delle opere esposte, inserisce fotografie di opere simili per confronto e per omogeneità di stile e, in pratica, realizza un moderno catalogo di tipologia scientifica. Il catalogo diventa uno strumento di studio.

---

[8] *Les livret de 1673 à 1800 ont été réédités sous le titre général: "Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800", Paris: Leipmanssohn et Dufour, 1869-1872; complété par une "Table générale des artistes ayant exposé aux salons du XVIIIe siècle..."*, Paris, J. Baur, 1873.

[9] Oltre alle opere d'arte, Napoleone confisca anche gli archivi dei territori conquistati; M. P. DONATO, *L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*, Bari, Editori Laterza, 2019.

[10] A. M. MAGNO, *Missione grande bellezza. Gli eroi e le eroine che salvarono i capolavori italiani saccheggiati da Napoleone e da Hitler*, Milano, Garzanti, 2017.

[11] F. HASKELL, *La nascita delle mostre*, op. cit.

Nel corso del Novecento si consolida la forma del catalogo con schede critiche delle opere, riproduzioni e breve profilo biografico degli autori e nascono anche forme diverse, accattivanti nell'impostazione grafica ma piuttosto carenti per la parte scientifica.

Nel periodo fascista[12] in Italia si tengono importanti mostre, desiderate dal regime come eventi idonei a costituire una moderna e fascista cultura di massa. Com'è noto, il regime sostiene l'editoria con aiuti economici perché la ritiene uno strumento di organizzazione del consenso[13]. A prescindere dalla questione politica, queste mostre sono curate dai migliori funzionari dei musei statali e consentono, anzi sono il frutto di importanti studi di storia dell'arte: cataloghi spesso eccellenti, fondamentali per gli studi critici.

Per quanto diverse fra loro per spessore scientifico e successo di pubblico, sotto diversi punti di vista le mostre degli anni Trenta possono essere considerate le prime in senso moderno tenutesi in Italia, sia per allestimento e cataloghi sia in quanto anticipatrici di alcuni temi del dibattito che si è aperto nel dopoguerra, ed è ancora attuale, riguardo al loro numero, al rapporto con l'attività istituzionale museale, alle loro finalità divulgative, educative, scientifiche.

Il regime fascista desidera attrarre un pubblico numeroso che in genere non frequenta i musei, problematica ancora attuale. La valenza divulgativa delle mostre è innegabile, le opere selezionate e ordinate secondo criteri didattici sicuramente attraggono più di una collezione museale.

Il regime contribuisce in tutti i modi alla riuscita delle mostre. Innanzi tutto, fa in modo che venga attuata un'intensa campagna pubblicitaria con cartellonistica, opuscoli, comunicati radio e filmati dell'Istituto Luce proiettati nelle sale cinematografiche. Poi, promuove agevolazioni per raggiungere le sedi espositive con

---

[12] Le considerazioni sulle mostre d'arte realizzate durante il fascismo sono tratte dal volume *All'origine delle grandi mostre d'arte in Italia (1933–1940). Storia dell'arte tra divulgazione di massa e propaganda*, Atti della giornata di studi tenutasi a Ferrara, Fondazione Ermitage Italia, il 22 ottobre 2012, a cura di M. Toffanello, Mantova, Il Rio Arte, 2017.

[13] Cfr. N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Bari, Editori Laterza, 2000.

l'organizzazione di treni popolari per i lavoratori e sconti sulle tariffe ferroviarie. I poteri decisionali conferiti a podestà e prefetti sono tali da consentire la rapida istituzione di efficienti strutture organizzative dedicate alle mostre all'interno delle amministrazioni pubbliche. Aumentano, con la numerosità degli eventi, anche le ditte specializzate nel trasporto di opere d'arte e si consolidano le conoscenze necessarie per la stipula di contratti assicurativi delle opere, soprattutto in ambito internazionale. A titolo esemplificativo, si ricorda l'*Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento* organizzata nel 1933 da Nino Barbantini[14] al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, mostra notevole per progettazione, catalogo[15], campagna pubblicitaria e allestimento.

In questo periodo si ha una decisiva evoluzione del catalogo, che diventa un libro completamente illustrato, accessibile al grande pubblico ma utile strumento anche per gli addetti ai lavori poiché presenta una sintesi aggiornata degli studi, debitamente corredata di bibliografia e apparati critici. Tutto questo sarà interrotto dal secondo conflitto mondiale e riprenderà nel dopoguerra.

Successivamente il catalogo manterrà sostanzialmente come contenuti le schede delle opere, le notizie sugli autori e le riproduzioni. Così, ad esempio appaiono i cataloghi delle Biennali di Venezia; così ancora nel 1960 è impostato il catalogo della Quadriennale di Roma[16] (in un formato "quasi" tascabile), edito da De Luca Editori.

L'evoluzione del catalogo, secondo lo storico dell'arte Francis Haskell[17], avviene agli inizi degli anni Sessanta in Italia ed è prevalentemente dovuta alla diffusione della fotografia. Già dagli inizi del Novecento le opere in prestito vengono fotografate ma dal 1950 circa quasi tutti musei dispongono di un proprio dipartimento fotografico. Tutto ciò, assieme all'esperienza dei curatori di mostre italiani che

---

[14] Eugenio Barbantini (Nino), Ferrara 1884-Ferrara 1952.

[15] Bernard Berenson, storico dell'arte statunitense (Butrimonys 1865-Fiesole 1959), specializzato nell'arte rinascimentale, definisce il catalogo «perfetto nell'informazione, equilibrato nell'erudizione, esemplare strumento di lavoro scientifico» e ne elogia l'elegante veste tipografia e il prezzo estremamente economico: cfr. *All'origine delle grandi mostre d'arte in Italia*, op. cit.

[16] Cfr. la URL: http://www.quadriennalediroma.org/arbiq_web/index.php?sezione=guida.

[17] F. HASKELL, *La nascita delle mostre*, op. cit.

soprattutto durante il fascismo avevano prodotto importanti mostre come esito di altrettanto importanti studi, fa sì che il catalogo contenga molte illustrazioni assieme a un apparato scientifico che può basarsi anche sui cataloghi ragionati dell'opera di un artista e sui cataloghi delle collezioni pubbliche e private, ormai consolidati.

Francis Haskell parla di "rivoluzione editoriale" e considera, come esempio notevole, il catalogo della mostra su Mantegna tenutasi al Palazzo Ducale di Mantova nel 1961[18]. Il catalogo, a cura di Giovanni Paccagnini ed edito da Neri Pozza, colpisce il pubblico per veste e contenuti. È costituito da 215 pagine di testo e 168 tavole in bianco e nero oltre ad alcune riproduzioni a colori. Questa nuova formulazione sancisce il passaggio da forma minimalista, con piccolo fascicolo, a oggetto complesso e graficamente ben studiato nelle sue varie componenti, tra cui la copertina, deputata a rappresentare la mostra con impatto immediato; la grafica che ne caratterizza la comunicazione, il ricco e curato apparato fotografico, i saggi e le schede delle opere.

Nella seconda metà del Novecento si consolida questa tipologia di catalogo, assieme ad altre forme, prevalentemente divulgative, legate al fenomeno della proliferazione delle mostre e all'introduzione di nuovi attori aziendali come i curatori delle stesse. Nel percorso di evoluzione avvenuto negli ultimi decenni, i principali filoni di mutamento sono stati sostanzialmente legati alla veste editoriale e alla destinazione funzionale. La veste editoriale ha seguito le innovazione tecnologiche tipografiche e, in particolare, la diffusione della fotografia. La destinazione funzionale è mutata, facendo evolvere il catalogo che, da semplice opuscolo di accompagnamento alla visione della mostra, è divenuto "memoria" della mostra stessa; in questo ambito sono nate diverse tipologie di volume, che si possono schematicamente raggruppare nelle tre categorie - divulgativa, didattica e scientifica (e/o loro mescolanza) - valide ancora oggi.

Alice Ghilardotti

[18] La mostra ebbe un enorme successo, furono organizzati viaggi per letterati e intellettuali. Nel 2006 è uscito un libro di Giovanni Agosti (*Mantegna 1961 Mantova*, Gianluca Arcani Editore) che racconta l'evento eccezionale dell'epoca. Cfr. il filmato dell'Archivio Storico Luce, La Settimana Incom del 27 ottobre 1961, *Italia-Poeti e pittori alla mostra del Mantegna*: durata 1:05 min.

Nel mondo grafico di Einaudi e Mondadori

Le case editrici Mondadori ed Einaudi[1] sono nate e si sono sviluppate a pochi anni di distanza nel Novecento, e per questo motivo hanno vissuto e condiviso gli stessi cambiamenti storici, sociali e culturali dell'Italia e del resto del mondo. Entrambe hanno saputo imporsi nel paronarama librario coevo come due colossi imprenditoriali, il cui scopo principale era quello di diffondere la cultura attraverso i libri. Grazie al loro progetto editoriale e allo stile grafico, l'Einaudi e la Mondadori sono diventate due aziende con diversa dimensione, accomunate però dalla stessa passione per l'attività di "fare libri", laddove il libro era considerato lo strumento informativo e culturale per eccellenza. Ciò che, invece, le ha differenziate sin da subito, determinando la futura struttura imprenditoriale dell'una e dell'altra, è stata la diversa ragione sociale: se Einaudi nacque nel 1933 direttamente come casa editrice, Mondadori esordì nel 1912 come ditta tipografica e solo nel 1919 venne registrata come casa editrice. Tale elemento distintivo, che potrebbe sembrare di poco conto, in effetti non lo è: infatti, è stata proprio la diversa vocazione iniziale ad aver contribuito enormemente alla formazione del modello editoriale e del progetto grafico di entrambe le case.

La nascita della casa editrice Einaudi, il cui *imprinting* di impegno culturale e sociale era proveniente dalle case editrici Laterza e Gobetti, ha fatto sì che il suo progetto grafico-editoriale fosse, allo stesso tempo, un progetto culturale volto a diffondere e mantenere alto il livello del sapere nella società. Pertanto la sua *mission* fu quella di promuovere la cultura attravero opere di alto valore, che riuscissero a coinvolgere i propri lettori e che mostrassero allo stesso tempo l'elevato impegno

[1] Si pubblica un breve estratto della tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Le forme del libro e il ruolo delle copertine: dal cartaceo al digitale*, discussa presso la "Sapienza Università di Roma" nel gennaio del 2020, Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatrice la Prof.ssa Romana Andò.

politico e sociale della casa.

Diversamente da Einaudi, la Mondadori nacque come impresa a carattere editoriale soltanto in un secondo momento: l'esordio avvenne infatti come ditta tipografica, dopo che Arnolodo Mondadori aveva rilevato la tipografia presso la quale aveva iniziato a lavorare come apprendista sin da quando era ragazzo. Di conseguenza, l'impostazione strutturale, progettuale e grafico-editoriale della casa milanese, avente come retaggio un sistema produttivo seriale, fu quello di diffondere la cultura attraverso i libri, non a un tipo di lettore ben preciso, bensì al più ampio pubblico possibile, che via via stava passando dall'essere composto di lettori semplici al divenire un pubblico di consumatori.

Il progetto grafico della casa Einaudi

La casa editrice Einaudi nacque ufficialmente nel 1933, quando Leone Ginzburg e Giulio Einaudi, figlio del Senatore Luigi Einaudi, decisero di realizzare il sogno di diventare dei promotori culturali grazie alla divulgazione del sapere per mezzo dei libri. L'impresa che i giovani intellettuali torinesi si apprestavano ad affrontare sarebbe stata di portata eccezionale. I due s'ispiravano all'impegno politico e sociale promosso dalle case editrici Laterza e Gobetti: ciò determinò fin da subito l'intento einaudiano di voler catturare l'attenzione del lettore di un livello culturale medio-alto, che fosse in grado di comprendere i problemi del tempo e di partecipare intellettualmente alle possibili soluzioni di miglioramento della società italiana. L'idea di libro da realizzare a cui miravano i due giovani fondatori dell'Einaudi, poi accompagnati da amici e conoscenti che ben presto diventarono consulenti attivi, era quella di un bene prezioso che doveva essere curato nei minimi dettagli per essere preservato e tramandato di generazione in generazione, passando di mano in mano.

L'attenzione che il team della casa editrice mise nell'ideazione, progettazione e realizzazione delle proprie collane, al punto da creare per primo un ufficio grafico interamente dedicato all'estetica del libro, divenne con il tempo uno degli elementi

distintivi della casa. Il marchio Einaudi si impose sempre più nel settore non solo per le scelte editoriali che andavano quasi apertamente contro le limitazioni imposte dal regime fascista, ma anche per l'eleganza dei volumi e delle collane, realizzate grazie all'impegno di un gruppo unito che lavorava insieme per produrre opere di elevato valore e pregio.

Molte delle copertine ideate dagli anni Cinquanta in poi vennero scelte dal direttore generale Giulio Bollati, il quale, in un'intervista ad Ambrogio Borsani del 1984, aveva affermato che «c'erano immagini che mi piacevano a tal punto che avrei voluto pubblicare certi libri solo per il piacere di fare certe copertine»[2].

Il bianco, che potrebbe essere definito quasi come un non-colore, si caratterizzò come segno distintivo del marchio editoriale: Einaudi, attraverso la pulizia e la semplicità delle sue copertine, fece del bianco lo sfondo principale di tutti i suoi volumi, sopra cui apponeva un'unica immagine la quale aveva il compito di raccordare il contenuto del libro con il gusto del pubblico, senza tralasciare lo stile della casa editrice. La precisione formale e testuale dei libri firmati Einaudi divenne componente sostanziale del progetto editoriale, nonché segno di garanzia per tutti i suoi lettori; questi ultimi, nonostante un *design* chiaro e semplice seppur mai banale, divennero sempre più fedeli alla casa torinese.

Con lo scopo di ampliare il panorama letterario nazionale, promuovendo opere di autori contemporanei e non, italiani e stranieri, l'Einaudi realizzò alcune raccolte che con il passare del tempo divennero veri e propri capisaldi della sua produzione: «Saggi», «Narratori stranieri tradotti», «Narratori contemporanei» (divenuti i «Coralli» nel dopoguerra) ed «Einaudi Letteratura».

[2] A. BORSANI, *Giulio Bollati ricorda*, in «Nuovo», VI, giugno 1984.

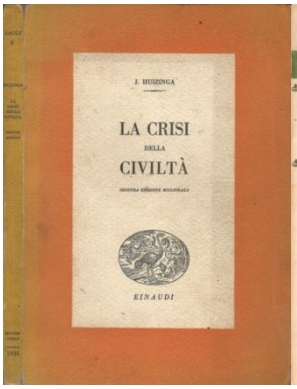

Fig. 1: «Narratori contemporanei». Fonte: http://bit.ly/3cx00BW.

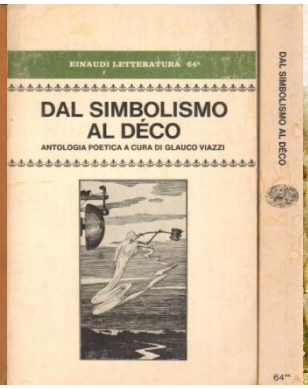

Fig. 2: «Coralli». Fonte: http://bit.ly/2pWTCA9.

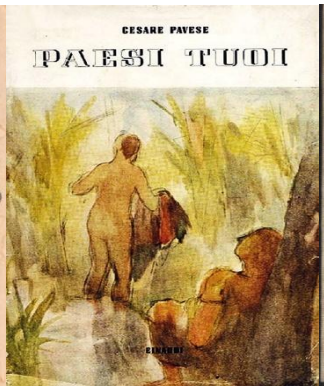

Fig. 3: «Saggi». Fonte: http://bit.ly/2p7NVPy.

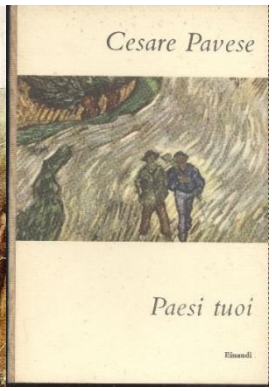

Fig. 4: «Einaudi Letteratura». Fonte: http://bit.ly/35mzvf3.

Ciò che accomunava queste prime collane fu la presenza costante del bianco utilizzato come sfondo e come simbolo di eccezionale pulizia e chiarezza formale. Sopra di esso venivano scelte immagini capaci di combinarsi armoniosamente con le parole del libro, creando sinergie in grado di catturare l'attenzione del pubblico attraverso copertine sempre nuove e originali.

Caratteristica fondamentale del progetto della casa è stato l'incredibile lavoro in team che ha visto la partecipazione alle famose "riunioni del mercoledì"[3] non solo dei direttori di collana, dei redattori e dei direttori generali, ma anche degli autori stessi dei libri che si volevano pubblicare, di consulenti esterni nonché del direttore dell'ufficio grafico Oreste Molina, figura centrale della produzione del libro Einaudi, e infine di *designers* professionisti, esperti della comunicazione visiva. Tutti erano coinvolti nel processo creativo e produttivo delle vesti del libro, a tutti veniva chiesta massima partecipazione e interazione nelle riunioni di redazione, in modo tale da creare un fermento culturale e intellettuale di eccezionale portata, che si traduceva nella realizzazione di opere sempre raffinate.

[3] Le "riunioni del mercoledì" sono state un momento di straordinaria aggregazione tra tutti i collaboratori, redattori e consulenti che lavoravano per l'Einaudi sia internamente ad essa, sia esternamente. Ogni mercoledì il team della casa editrice si riuniva intorno a un tavolo e predeva decisioni inerenti al futuro di libri e collane. Tutti potevano parteciparvi, compresi autori e grafici.

La cura per il libro fu sin da subito una componente essenziale di tutti i libri Einaudi pubblicati nel corso degli anni: la casa editrice non si limitò, infatti, ad affidare la supervisione della produzione libraria al tipografo Molina, ma si avvalse sempre della cunsulenza appassionata di professionisti della comunicazione visiva quali Bruno Munari, Albe Steiner e Max Huber. Con essi l'Einaudi instaurò un rapporto di fiducia reciproca e di familiarità, così come era da sempre avvenuto con il resto del gruppo con il quale c'era sempre stata una sintonia fuori dal comune. Tutti coloro che negli anni collaborarono e parteciparono alla realizzazione dei volumi Einaudi contribuirono alla nascita di libri dalla forte personalità visiva, sempre caratterizzati dalla costante riconoscibilità del marchio e da un'eleganza innata.

I libri pop di Mondadori

La casa editrice Mondadori nacque intorno alla personalità prorompente del direttore Arnoldo, il quale fu un vero e proprio *self-made man* che riuscì ad emergere grazie alle sue forze e alle competenze acquisite sin da piccolo.

Il passaggio da ditta tipografica a casa editrice avvenne quando il giovane Arnoldo intuì le potenzialità del libro come veicolo d'informazione accessibile non solo a un pubblico costituto da intellettuali, ma a chiunque, a prescindere dal suo livello culturale. L'intento della casa editrice Arnoldo Mondadori, sin dalla sua nascita, è stato quello di diffondere il sapere attraverso opere testuali a tutti accessibili.

Per raggiungere quest'obiettivo i collaboratori e gli illustratori della casa editrice, avente sempre come punto di riferimento la figura del suo direttore, puntarono su uno stile grafico che si potrebbe paragonare con quello dell'arte *pop* americana. L'elemento *pop*, ovvero *popular*, faceva rifermento a un linguaggio artistico della comunicazione visiva di grande impatto e incisività, tale da riuscire a catturare l'attenzione del pubblico della società di massa che diveniva sempre più abituata alla circolazione delle informazioni tramite la pubblicità trasmessa in radio,

in televisione e sui cartelloni affissi per le strade. Pertanto, coerente con l'idea che i libri dovessero essere un prodotto d'uso popolare, lo stile delle collane realizzate dalla casa editrice riprese i colori sgargianti e accattivati della *pop art* con l'intento di attirare l'interesse del più alto numero possibile di lettori. Per queste ragioni il progetto grafico della Mondadori non ebbe mai una profonda identità stilistica, ma si costituì principalmente in risposta alle esigenze e ai gusti del pubblico.

L'impronta del marchio editoriale, dal punto di vista estetico, si fece più evidente e riconoscibile soltanto dagli anni Cinquanta in poi, quando si cominciò a considerare la copertina del libro come una componente essenziale della sua forma, che pertanto doveva essere curata e valorizzata. Le immagini di copertina divennero espressione immediata dell'identità mondadoriana e, contemporaneamente, dell'argomento di cui trattava il libro; inoltre i *designers* che nel corso del tempo si occuparono dell'estetica del libro si fecero mediatori del gusto del pubblico in continuo cambiamento, delle esigenze dell'Impresa e del proprio stile. Diversamente da quanto avvenne all'interno del gruppo Einaudi, la Mondadori ha sempre instaurato e mantenuto relazioni prettamente professionali con i suoi collaboratori: le scelte progettuali relative alla realizzazione dei volumi erano subordinate a quelle prese dai responsabili dei settori, sebbene l'ultima parola spettasse sempre ad Arnoldo. Gli autori non potevano essere coinvolti in tale processo e il grafico diventava un professionista a cui veniva commissionato un lavoro da parte della casa il quale, prima di essere realizzato, doveva essere revisionato e infine approvato dal direttore.

Lo stile poliedrico della casa editrice si è formato sulla scia dei grafici e *designers* che, nel corso degli anni, hanno partecipato alla creazione delle copertine delle collane Mondadori.

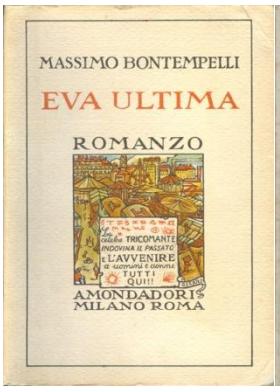

Fig. 5: «Romanzi» a cura di G. Cisari.
Fonte:
http://bit.ly/2N9TW6T.

Fig. 6: «Romanzi» a cura di V. Nicouline.
Fonte:
http://bit.ly/2N9TW6T.

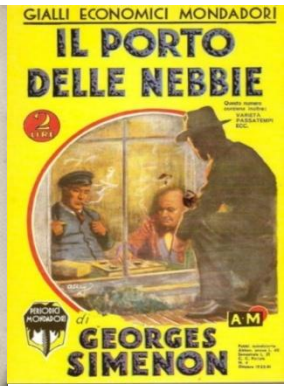

Fig. 7: «Gialli» a cura di E.A. Abbey.
Fonte:
http://bit.ly/32FkJhW.

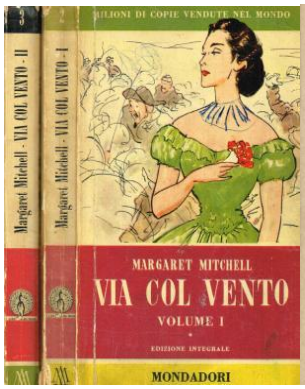

Fig. 8: «Omnibus» a cura di G. Tabet.
Fonte:
http://bit.ly/2W58RDh.

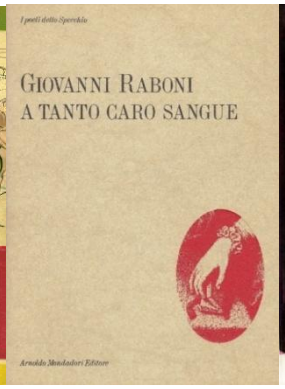

Fig. 9: «Lo Specchio» a cura di A. Klinz.
Fonte:
http://bit.ly/2pKOL5i.

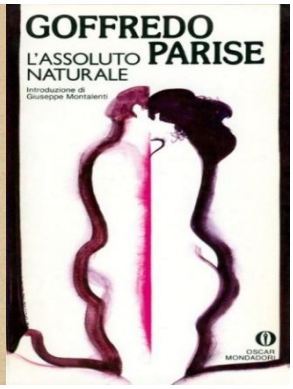

Fig. 10: «Oscar» Mondadori a cura di F. Pintér.
Fonte:
http://bit.ly/2WdUTzb.

Numerosi furono i professionisti cui Arnoldo affidò la cura dei suoi libri; tra loro ritroviamo Giulio Cisari, Vsevolode Nicouline, Edwin Austin Abbey, Giorgio Tabet, Ferenc Pintér ed altri. La presenza di collaboratori sempre diversi contruibuì alla formazione di un linguaggio estetico altamente diversificato, tale da riuscire a raggiungere e soddisfare un numero sempre più ampio di persone.

Einaudi e Mondadori, due stili a confronto

Quando all'inizio nel Novecento vennero fondate le case editrici Einaudi e Mondadori, non era ancora perfettamente chiaro quanto grandi e importanti sarebbero diventate. Ciò che sicuramente entrambe proponevano era il sogno di diffondere la cultura nella società italiana del tempo, per mezzo di volumi originali che portavano una ventata di novità nel settore editoriale. Grazie al loro contribuito i libri hanno subito una trasformazione estetica davvero radicale, rispetto ai loro antenati dalle imponenti dimensioni. L'impostazione grafico-editoriale messa in atto da Einaudi, per primo, e da Mondadori, in seguito, ha contribuito a far pensare il libro in relazione al suo pubblico di riferimento, al contesto sociale e al momento storico nel quale esso andava ad inserirsi, facendo sì che diventasse un oggetto moderno in grado di conquistare un pubblico di lettori di età, sesso ed estrazione sociale diversa. Sebbene le case editrici si siano distinte per scelte stilistiche e contenutistiche assolutamente opposte (il bianco Einaudi può essere considerato in aperto contrasto con i colori brillanti delle copertine Mondadori), le loro proposte grafiche sono state sempre coerenti con l'*imprintig* editoriale e con il gusto dei loro lettori. Ogni proposta e novità messa in atto da entrambe le case ha contribuito a creare un pezzetto importante di storia dell'editoria che ha portato alla produzione e diffusione del libro come oggetto di grande valore. Oggi, più che mai, resta indiscusso e incalcolabile il pregio del lavoro messo in campo da diversi professionisti che hanno saputo esaltare l'aspetto estetico del libro, avendo chiaro in mente quanto una copertina curata fosse sempre più un elemento imprescindibile nella realizzazione di un buon libro.

Silvia Prastaro

Bibliografia

A. BORSANI, *Giulio Bollati ricorda*, in «Nuovo», VI, giugno 1984; rist. in *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, a cura di A. Colonetti, A. Rauch, G. Tortorelli, S. Vezzali, Bologna, Grafis Edizioni, 1989, pp. 65-66;

A. CADIOLI, E. DECLEVA, V. SPINAZZOLA, *La mediazione editoriale*, Milano, Il Saggiatore, 1999;

A. COLONETTI, *Mondadori*, in *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, a cura di A. Colonetti, A. Rauch, G. Tortorelli, S. Vezzali, op. cit., pp. 54-57.
E. DECLEVA, *Mondadori*, Torino, Utet, 1993;
G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004;
N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2007;
S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma-Napoli, Theoria, 1991;
S. VEZZALI, *Einaudi*, in *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, a cura di A. Colonetti, A. Rauch, G. Tortorelli, S. Vezzali, op. cit., pp. 62-64.

Fonti fotografiche

Fig. 1: <http://www.umbertocantone.it/paesi-tuoi-di-cesare-pavese-prima-edizione-einaudi-1941/> (ultima consultazione: marzo 2020);
Fig. 2: <https://www.dimanoinmano.it/it/cp129555/poesia/poesia-italiana/dal-simbolismo-al-deco> (ultima consultazione: marzo 2020);
Fig. 3: <http://www.umbertocantone.it/paesi-tuoi-di-cesare-pavese-prima-edizione-einaudi> (ultima consultazione: marzo 2020);
Fig. 4: <https://www.maremagnum.com/libri-antichi/la-crisi-della-civilta/160785731> (ultima consultazione: marzo 2020);
Figg. 5-6: <http://www.aisdesign.org/aisd/copertine-prime-collane-mondadori-carteggio-editore> (ultima consultazione: marzo 2020);
Fig. 7: <https://curiosando708090.altervista.org/il-giallo-mondadori-dal-1929/> (ultima consultazione: marzo 2020);
Fig. 8: <https://www.abebooks.it/servlet/BookDetailsPL?bi=22914645943&searchurl=sortby%3D20%26tn%3Dvia%2Bcol%2Bvento%26an%3Dmitchell&cm_sp=snippet-_-srp2-_-image5> (ultima consultazione: marzo 2020);
Fig. 9: <https://www.ebay.it/itm/GIOVANNI-RABONI-A-TANTO-CARO-SANGUE-1953-1987-LO-SPECCHIO-MONDADORI/162301420981?hash=item25c9eb25b5:g:TSoAAOSwHMJYPbYz> (ultima consultazione: marzo 2020);
Fig. 10: <http://www.ferencpinter.it/page29/page15/files/page15-1018-full.html> (ultima consultazione: marzo 2020).

Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori*:*
un'originale esperienza didattico-editoriale sulla soglia della "civiltà delle macchine"

È una storia che ha i contorni della fiaba, ma con il raro pregio di essere vera, quella che racconta Biagio Russo nel suo *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori*[1]; una storia delicata «di cui si è parlato moltissimo a metà degli anni Cinquanta, tanto da diventare un vero e proprio caso nazionale»[2], con premi, pubblicazioni, articoli, trasmissioni radio e riprese televisive, prima di cadere nell'oblio[3].

Il curatore elenca minuziosamente i protagonisti nel sottotitolo dell'opera: *Storia di un torchio, di un maestro (Gianni Faè), di una scuola ("Piccola Europa") e di un borgo (S. Andrea) negli anni Cinquanta*; volume che è documentata testimonianza ma, a sua volta, anche prodotto editoriale di pregio, con la sua calibrata distribuzione di spazi pieni e vuoti, di colori, foto, disegni, trascrizioni e illustrazioni. Un curatissimo oggetto di design tipografico, insomma, per raccontare la favola di un miracolo di design tipografico.

Si racconta l'esperienza di una quarantina di bambini, tra quarta e quinta elementare, che diventano giornalisti, redattori, incisori grazie all'incontro tra Leonardo Sinisgalli, allora vulcanico direttore della rivista «Civiltà delle macchine», e un maestro altrettanto visionario e utopista, Gianni Faè.

---

[1] *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori. Storia di un torchio, di un maestro (Gianni Faè), di una scuola ("Piccola Europa") e di un borgo (S. Andrea) negli anni Cinquanta*, a cura di B. Russo, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2018.

[2] Ivi, p. 7.

[3] Si propone il testo dell'intervento pronunciato a Matera il 24 febbraio 2019, nell'ambito delle "Giornate dell'editoria lucana", alla presentazione del volume, a cura di Biagio Russo, *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori* (Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2018), con la partecipazione di Pietro Paolo Tarasco (incisore) e Mario Di Sanzo (Presidente della Fondazione), e alla presenza dell'autore. Aggiornamento bibliografico dell'aprile 2020.

Il maestro di S. Andrea di Badia Calavena, in Val d'Illasi (alto Veneto), volle promuovere un'esperienza didattica innovativa con gli alunni della propria scuola, dal titolo tanto anticipatore (quanto oggi desolatamente inattuale) di *Piccola Europa*: l'esperienza di redigere e illustrare il giornalino scolastico «Piccole Dolomiti».

Faè condusse persino i propri allievi ad attuare «primo in Italia - ci ricorda Biagio Russo -, un metodo didattico basato sulla stampa a mano di componimenti poetici»[4], arricchiti da originali incisioni: in tale operazione - mediatore il poeta-ingegnere lucano - furono coinvolti i nomi più in vista della cultura letteraria del tempo.

Era davvero necessario recuperare questa memoria, che lascia le proprie tracce tra la Fondazione *Leonardo Sinisgalli* di Montemurro (Potenza), dove sono conservati gli originali frutti di quel lavoro, e S. Andrea (Verona), dove ancora vivono alcuni protagonisti di questo delicato racconto.

Colpiscono il valore educativo e l'apologo sociale che emergono dal ricordo di un'ex-allieva, la maestra Clementina Presa: per ragazzi che «non aveva*no* mai messo piede in un cinema, che in casa aveva*no* sì e no un paio di libri, che viveva*no* liberi come gli uccelli, […] la scuola era tutto […]; l'unica finestra aperta sul mondo»[5]. Da quella finestra giunsero a vedere una realtà altrimenti fuori dalla loro portata.

Colpisce come dal ristretto orizzonte, sigillato dai monti, di un piccolo paese contadino - lontano da quello che appare oggi il Nord-Est industriale - ci si potesse avvicinare al mondo tecnico e tecnologico; stupisce come dai vincoli di ogni sorta di difficoltà logistiche, sociali, economiche e culturali, ci si potesse affacciare, senza soggezione, alle sconfinate prospettive della poesia, dell'editoria, dell'arte.

Sorprende, infine, la piena identificazione tra quel Veneto delle Prealpi veronesi e la Lucania più ancestrale; tanto da poter idealmente ritrovare i visi dei fanciulli di Faè nei quadri di Carlo Levi, realizzati prima che il *Cristo* fosse scritto: il dolcissimo *Tonino De Giglio* del '35; *Michelino con la pecora e Giovannino con la capra Nennella* del '36; i piccoli *Antonio e Peppino con il cane Barone* (1 novembre

[4] *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori*, op. cit., p. 13.
[5] Ivi, p. 20.

1935) hanno le stesse fattezze, gli stessi occhi e sogni, dei bambini ritratti nelle foto che raccontano la storia della *Piccola Europa*.

Lo spiazzo tra la chiesa, la scuola e l'abbeveratoio di S. Andrea degli anni Cinquanta ricorda, poi, la piazza di Montemurro dove «i fanciulli battono le monete rosse / contro il muro» e «gridano / a squarciagola in un fuoco di guerra», di sinisgalliana memoria (1935)[6]. I paesini che si osservano tra le montagne della Lessinia, inoltre, non possono non rammentare allo stesso Russo i paesetti lucani che giacciono «in frantumi» nei versi di *Lucania* (1940) di Rocco Scotellaro[7].

Il maestro Faè con i suoi alunni, infine, testimonia di una lotta ingaggiata dalla volontà e dall'immaginazione contro le deficienze, la povertà di mezzi e di possibilità, l'avarizia della storia e la tirannia della geografia. Anche ciò presenta un'incredibile somiglianza rispetto alla realtà lucana e al suo identico bisogno di riscatto.

Non stupisce, quindi, che Sinisgalli amò da subito l'attività del Faè, e comprese il potenziale delle incisioni dei piccoli allievi sulle lastre di linoleum, materiale sommamente sinisgalliano, sia perché in gioventù aveva lavorato in una fabbrica di questo prodotto presso Narni, componendovi una delle sue più belle poesie (*Narni-Amelia Scalo*), sia perché Sinisgalli era convinto sostenitore della possibilità di riplasmare creativamente il materiale tecnologico, come avveniva con la linoleografia.

Ancora più significativa l'origine di questa esperienza: sorta osservando l'abilità dei "giovani artisti" di incidere con il coltellino i banchi di scuola. Una scuola che, evidentemente, doveva risultare del tutto estranea nei contenuti, nei metodi e nelle richieste a chi doveva svegliarsi presto, accudire gli animali,

---

[6] *I fanciulli battono le monete rosse*, quinta della raccolta di L. SINISGALLI, *18 poesie*, Milano, Scheiwiller, 1936; poi in ID., *Vidi le Muse. Poesie 1931-1942*, Milano, Mondadori, 1943; 2ª ed. 1945 con un saggio di G. Contini; poi ID., *Vidi le Muse*, a cura e con introduzione di R. Aymone, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1997; ora in ID., *Tutte le poesie*, a cura di F. Vitelli, Milano, Mondadori, 2020.

[7] R. SCOTELLARO, *Lucania*, in ID., *È fatto giorno. 1940-1953*, Milano, Mondadori, 1954; poi in ID., *Tutte le poesie, 1940-1953*, a cura di F. Vitelli, Milano, Mondadori, 2004; ora in ID., *Tutte le opere, 1940-1953*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019.

impegnarsi nel lavoro dei campi: fu intuizione del maestro far rivolgere quelle lame distratte all'illustrazione su linoleum e applicare così una didattica *ante litteram* inclusiva, motivante e volta a promuovere abilità e competenze. Già in un articolo del 1953 si iniziò a parlare dell'esperimento condotto in una piccola «scuola elementare montana», dove si realizzavano illustrazioni da Pinocchio, Pascoli e Rilke, fondendo «scopi pratici con quelli educativi» (dal «Gazzettino» del 14 settembre 1953).

L'esperienza fece un salto di qualità quando Sinisgalli donò alla scuola il materiale per una piccola tipografia: un torchio e qualche chilo di caratteri mobili. Ne nacquero dei libretti in poche copie, rari e ricercati: vere e proprie edizioni d'arte, con illustrazioni e la stampa di poesie di Montale, Ungaretti, Saba, Quasimodo, oltre che di Sinisgalli stesso. I bambini componevano e stampavano, leggevano e commentavano, scavando il linoleum, inchiostrando e pressando le loro illustrazioni delle poesie ermetiche, ostiche agli adulti ma accessibili alla fantasia infantile, e rese in immagini di plastica evidenza. Nel 1955 si sale alla ribalta nazionale: «i bambini […] grazie alla loro attività, vennero in contatto con scolaresche di varie parti d'Italia. Direttori didattici, poeti e personaggi della cultura si interessarono al *loro* lavoro»[8].

Sinisgalli fu toccato dalla dolcezza di quella esperienza, ne comprese il valore educativo, ma anche - da consumato *copywriter* - il potenziale mediatico; il carattere misto tra ingenuità poetica e sapienza tecnica (se non tecnologica) rientrava, inoltre, nella sua filosofia, tesa al superamento del conflitto tra le due culture, umanistica e scientifica.

Progetto editoriale e tecnica dell'illustrazione, sapienza artigianale, esercizio di manualità, indagine ermeneutica e rielaborazione creativa costituivano una miscela di cui il poeta-ingegnere colse il valore paradigmatico: esprimere la nuova *civiltà delle macchine*, dove le competenze tecnico-artigianali potevano elevarsi ad espressione lirica e artistica.

[8] *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori*, op. cit., p. 23.

Dopo aver iniziato l'esperimento didattico nei primi anni Cinquanta, con incisioni premiate in concorsi regionali e nazionali, Faè passa alla composizione di un vero e proprio giornale scolastico mensile: le «Piccole Dolomiti». La prima annata 1953-54 fu mano-incisa a stampatello e corredata delle immancabili illustrazioni; nel 1954 arrivò la ministamperia di Sinisgalli e il lavoro redazionale si fece più rapido.

Le annate 1954-55 e 1955-56 furono realizzate in grande formato, in brossura spillata di 12 pagine, con sei uscite annuali, corredate di articoli e artistiche incisioni firmate dagli autori. Il giornale presentava persino quattro pagine con pubblicità realizzate dagli stessi allievi: tra esse, bombole Agipgas, la Vespa, macchine da scrivere e calcolatrici Olivetti. L'esperienza fu portata avanti fino al 1956, quando si interruppe perché il maestro fu eletto sindaco. Per anni non se ne parlò più.

Il volume edito dalla Fondazione Sinisgalli ora dà conto del successo mediatico e pedagogico dell'esperimento di Faè, ricostruendo con cura il dibattito che si produsse sull'editoria specializzata in campo didattico:

> Se la noia di una lezione tradizionalmente autoritaria produceva, in chi era abituato a scorrazzare per prati e tratturi, laboriose e interessanti incisioni di animali e fiori sui banchi di scuola, quello stesso talento poteva diventare una leva formidabile per un coinvolgimento attivo nel processo di istruzione-apprendimento. Dal legno al linoleum, dall'improvvisazione all'osservazione più attenta e guidata della propria realtà, per poi fissarne i dettagli su una tavoletta, trasportabile e utilizzabile. […] Dall'oggetto concreto al concetto astratto. Un salto cognitivo di grande importanza per lo sviluppo in età evolutiva. Da apprezzare soprattutto perché tutto ciò avveniva in un'area povera e marginale, dove i bambini oltre agli stimoli della natura non ricevevano altro[9].

Sinisgalli entra in contatto con la scuola veronese fin dal marzo del 1954, ricevendo una cartolina in cui gli si anticipa il desiderio di scrivere articoli sulle macchine e illustrarle, secondo lo spirito della sua «Civiltà delle macchine». Le sensibili antenne del direttore sentono subito di aver intercettato un fenomeno di particolare interesse, proprio quando i suoi sforzi si indirizzavano a raccontare, e

[9] Ivi, p. 95.

insieme orientare, un'intera *civiltà* che si andava rinnovando: il miracolo economico era alle porte e le macchine apparivano come una strada di emancipazione.

Nel maggio dello stesso anno riceve il secondo numero del giornalino e ben trentuno linoleografie rappresentanti macchine: sono «seghe a nastro, macinini da caffè, torchi per la pasta, lampade, torni da falegname, mole d'arrotino, gli arnesi del padre barbiere, macchine per cucire», le sole, semplici e poetiche macchine che circondano i fanciulli in un borgo di montagna. Subito su «Civiltà delle macchine» n. 2 di luglio appare l'articolo *La scuola veronese*, dove è descritta l'esperienza dei fanciulli incisori ed il loro «stupendo materiale». Il libro di Russo riproduce le illustrazioni a colori corredate dalle ampie didascalie originali.

Sinisgalli, che aveva realizzato in gioventù i suoi *Ritratti di macchine* (1937)[10], sente «l'ansia di rinnovamento» per «l'avvento di una nuova civiltà» arrivare dai luoghi più arretrati e insospettati. A loro volta i bambini ringraziano il loro mecenate con la stampa di un libro d'arte di otto pagine, in appena due copie: *Quattro poesie di Leonardo Sinisgalli* (maggio 1955) illustrate da altrettante linoleografie: «un dono che mi ha commosso fino alle lacrime» scriverà Sinisgalli, chiedendosi: «i nostri versi possono ancora toccare il cuore dei fanciulli?»[11].

Sinisgalli, di fronte a tale *exploit*, lancerà la sfida di far illustrare ai bambini altre poesie dei maestri dell'ermetismo. Entro il 1955 escono le plaquette con *Cinque poesie* di Montale, Quasimodo, Saba, Sinisgalli, Ungaretti[12], in esemplari numerati. Sinisgalli commenterà entusiasta: «Sembrava l'opera di un calligrafo cinese, di un poeta, di un filosofo che preferiva le macchinette dell'arrotino, del falegname, del barbiere alle rose e agli uccelli»[13]. Nel volume della Fondazione si offrono riproduzioni di eccellente qualità di quelle rarissime edizioni: esse contengono, espresso in codice iconico, un vero e proprio *commento grafico* che proviene da un mondo pre-logico, un'esegesi irriflessa, una lettura istintiva.

---

[10] L. SINISGALLI, *Ritratti di macchine*, Milano, Edizioni di Via Letizia, 1937.
[11] L. SINISGALLI, *Gli ermetici illustrati*, in «Il Mondo», 28 giugno 1955.
[12] Novara, Stamperia della Stella Alpina, 1955.
[13] Si legge in *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori*, op. cit., p. 70.

La scuola di Faè partecipa e viene premiata a una serie di concorsi; gli alunni veronesi sono dichiarati «i più giovani giornalisti d'Italia» al Premio nazionale della Stampa Studentesca, ricevendo 50.000 lire fuori concorso, assegnate da Vittorini (Presidente) e da una commissione tra i cui componenti figuravano Petrocchi e Fellini.

Elio Battistini su «Paese sera» (novembre 1958), analizzando una mostra delle stampe tenutasi a Roma, impiega le categorie della pedagogia e della critica artistica:

> Una didattica di questo genere utilizza tutte le possibilità di intelligenza, di emozione, di espressione e di tecnica che il fanciullo porta con sé nascendo […] Non è vero che l'interesse poetico del fanciullo nella scuola debba esaurirsi nel compiacimento formale di una pedestre presa visione di una poesia […] tradizionale […]. Il fanciullo è oggi in grado di addentrarsi senza alcun disagio nelle regioni della poesia più moderna[14].

Dalle incisioni dei bambini di S. Andrea nacque il libretto, di puro spirito sinisgalliano, *I bambini e le macchine*[15] in 120 esemplari, contenente una scelta tra le incisioni edite su «Civiltà delle macchine». Sinisgalli dovette scegliere solo venti tavole linoleografiche sulle oltre settanta prodotte. Furono impresse tutte in nero, tranne una in rosso, e poi distrutte. Le copie furono autografate da Sinisgalli e Faè. Vale la pena di soffermarsi sul metodo con cui Sinisgalli seleziona le illustrazioni da pubblicare: nell'*Introduzione* al volume, racconta come dispone i cartoncini con gli stamponi per operare la propria scelta:

> Per giorni ho sfogliato questo grosso mazzo di carte. Le ho messe una accanto all'altra, sul letto, sul pavimento, sul tavolo. Come chi gioca al solitario. A furia di sostituzioni, di permutazioni, di pentimenti, senza guardare i nomi, ma soltanto ai segni, ho finito col raccogliere il mucchietto di 20 carte[16].

---

[14] Ivi, p. 104.
[15] Verona, Edizioni del Gatto, gennaio 1956.
[16] Ivi, pp. 111-12.

Il meccanismo selettivo fa venire in mente la disposizione dei tarocchi nei romanzi di Calvino[17], ed anche il riferimento ai *segni*, rimandando quasi a un'autonomia del *significante*, sembrerebbe far scivolare quelle operazioni verso tutta una meccanica combinatoria e semiotica, se non fosse che qui, subito, il gioco torna a farsi carne, nomi, *significato* esistenziale. Mentre era confinato a scegliere nella sua casa di vacanze a Lignano Pineta, Sinisgalli confesserà:

> Qui, in un posto ancora quasi remoto, in mezzo a una vita provvisoria […] il pacchetto di stampe ha costituito per me il solo bene inesauribile. Raccolte sul comodino me le sono ripassate ogni sera fino a indovinare di ciascuna il nome dell'autore. Non ho altro. Non ho un libro. Mi sono attaccato a queste immagini, rappresentano per me l'unico capitale di questa spaventosa estate[18].

In quelle immagini si delinea davvero il capitale che Sinisgalli lascerà alla cultura italiana: la definizione di un nuovo rapporto tra uomo e macchina, che supera l'irrazionale, superficiale e ambigua mitologizzazione della macchina di marca futurista. È l'atto di nascita di una nuova relazione, adatta alla matura *civiltà delle macchine*, di cui oggi stiamo vivendo le punte più estreme, con *devices* che si integrano a prolungamento dei nostri corpi e dei nostri sensi.

Intorno alle macchine, attraverso quelle incisioni, veniva anche alla luce, con parole di Sinisgalli, «una poesia tanto diversa da quella sollecitata fino allora»[19]. Non più il mito della velocità e della forza aveva agito sui ragazzi, non la trasfigurazione mistica di un oggetto mostruoso ed aggressivo; non era né paura né devozione - chiarisce Biagio Russo -, il sentimento di quella nuova generazione a contatto con la

---

[17] I racconti dei tarocchi, com'è noto, sono contenuti nel volume I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, che raccoglie le due opere combinatorie: *Il castello dei destini incrociati* (già edito in *Tarocchi, il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci Ed., 1969) e *La taverna dei destini incrociati*.
[18] *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori*, op. cit., p. 112.
[19] Ivi, p. 113.

meccanica e la tecnica, ma «un atteggiamento di "possesso", di appropriazione intelligente, di dominio dell'oggetto»[20].

Questo premeva a Sinisgalli: testimoniare la nascita della prima *generazione meccanica*, paragonabile a quella dei *nativi digitali* di oggi. Una generazione che avrebbe reso obsoleta la distinzione tra le *due culture* di Snow[21] (il cui saggio, va notato, uscì solo nel 1959), perché capace, nella loro stessa esperienza esistenziale e *corporale* (avrebbe detto Volponi), di coniugare l'utilità della macchina con la bellezza della poesia.

I rivolgimenti sociali ed economici nell'Italia degli anni '50 stavano andando nella direzione (senza trascurarne, ovviamente, anche tutto un portato di sfruttamento e alienazione) di integrare l'auto, il telefono, l'utensileria, gli elettrodomestici, il mondo stesso della fabbrica, nella vita della società, a servizio dell'uomo. Questo richiedeva una rivoluzione mentale, estetica, culturale. A Sinisgalli era sembrato di averla individuata in quella nuova generazione di fanciulli, conosciuta in un luogo periferico e del tutto eccentrico rispetto al triangolo industriale. Ciò indicava che i tempi erano maturi per quel salto epocale.

Sinisgalli dovette anche ritrovare in quei bambini l'immagine di se stesso fanciullo nella sua Montemurro, affascinato fin da piccolo dagli strumenti del maniscalco, del fabbro, del lattoniere; ciò che per lui era eccentrico, però, sarebbe stato normale per una nuova generazione, sostenuta da una nuova pedagogia, abituata al confronto con la realtà delle macchine, il sapere scientifico e gli strumenti tecnologici. Tanto da consentirne un uso cosciente e creativo fin da piccoli – la stessa stamperia scolastica cos'era, se non una bottega artigianale-tecnologica? – e farne strumento di arte, oggetto di riflessione, di approfondimento intellettuale ed emotivo.

In definitiva, i più difficili da abituare e convincere rimanevano gli adulti, con i loro preconcetti e i loro apocalittici timori: «È sorprendente constatare quanto sia profondo l'abisso d'ignoranza dei dottori e come sia difficile trovarne uno capace di

[20] Ivi, pp. 117-18.
[21] Si fa riferimento al saggio di C. P. SNOW, *The Two Cultures and a Second Look*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959; disponibile nella recente edizione italiana: ID., *Le due culture*, Venezia, Marsilio, 2005.

capire ed amare un bullone o un catenaccio!»[22]. Invece, come appariva chiaro al Sinisgalli prefatore de *I fanciulli e le macchine*, ormai le macchine, ossia «i mostri», si erano fatti del tutto «ammansire dai fanciulli»[23]: una nuova età era iniziata.

Luigi Beneduci

Parole-chiave: didattica, editoria, linoleografia, Sinisgalli.

[22] L. SINISGALLI, *Le macchine faranno concorrenza ai poeti*, in «Corriere d'informazione» del 14-15 maggio 1955; in *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori*, op. cit., p. 117.
[23] Ivi, p. 121.

La diffusione della cultura lusofona nel panorama editoriale italiano: Edizioni dell'Urogallo, La Nuova Frontiera, Tuga edizioni, Vittoria Iguazu Editora e Voland Edizioni

La diffusione delle culture e delle letterature di lingua portoghese in Italia

Nonostante la lingua portoghese sia una tra le dieci lingue più parlate al mondo, nel panorama editoriale italiano – ma anche in quello mondiale, come si vedrà successivamente – le culture e le letterature del mondo di lingua portoghese risultano spesso relegate a un pubblico e a un mercato editoriale marginali o di nicchia[1].

Stando ai dati diffusi dall'Istituto nazionale di statistica (Istat) il 3 dicembre 2019 in un Report dal titolo *Produzione e lettura di libri in Italia – Anno 2018*[2], il 14,3% dei diritti di edizione delle opere librarie sono stati acquisiti all'estero. Su 75.758 titoli pubblicati complessivamente nel 2018, oltre 10.000 sono stati tradotti da lingue diverse dall'italiano.

La lingua inglese rimane la lingua da cui si traduce di più. Almeno 8.000 sono, infatti, i libri provenienti da Paesi anglofoni. Seguono, poi, quantitativamente, i libri tradotti dal francese, dal tedesco e dallo spagnolo. Gli esemplari di opere tradotte dalle lingue slave si aggirano intorno alle 200 unità; non è irrisorio nemmeno il numero di libri tradotti dal latino o dal greco antico, poiché se ne contano almeno 297.

Nella *Tabella 12*, annessa al suddetto Report, viene reso noto anche il numero di opere librarie tradotte «da altre lingue». Tra i 1.732 testi appartenenti a tale categoria, figurano anche quelli originariamente scritti in lingua portoghese.

[1] Si pubblica un estratto della tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Diffusione della cultura lusofona nel panorama editoriale italiano*, discussa in modalità telematica l'8 aprile 2020 presso la "Sapienza Università di Roma": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Marco Bucaioni.

[2] Istituto nazionale di statistica (Istat), Report *Produzione e lettura di libri in Italia – Anno 2018*, pubblicato il 3 dicembre 2019. Cfr. la URL: https://www.istat.it/it/archivio/236320 (ultima consultazione: 10/04/2020).

Nel panorama editoriale italiano, perciò, i testi tradotti dal portoghese, a prescindere da quale sia il Paese dal quale provengono, occupano un posto quasi irrilevante, se comparato al numero di testi che si traducono annualmente da altre lingue:

> […] per via della nota esterofilia del nostro mercato editoriale, la letteratura portoghese è presente, anche se confinata nelle solite nicchie, oppure ancorata a traduzioni obsolete, spesso ignorata dai recensori e ai margini del canone. […] è bene rammentare che si possono contare sulle dita di una mano le opere della letteratura portoghese incluse nelle collane dei grandi classici[3].

Viene, quindi, spontaneo domandarsi il perché di tale ragione. Da un'indagine portata avanti da Eurostat nel 2016 e pubblicata nel 2018[4] emerge che l'Italia, in Europa, si colloca agli ultimi posti del ranking della lettura nonostante, annualmente, venga introdotto all'interno del mercato editoriale italiano un notevole numero di testi. Ma forse, in questo caso, la colpa non si può attribuire né al primo attore, ovvero i lettori, né al secondo attore, ovvero le case editrici. Se è vero, infatti, che il 40,6% della popolazione italiana, dai 6 anni di età in su, legge almeno un libro all'anno, sarà altrettanto intuibile che, considerando l'elevatissimo numero di opere pubblicate solo nel 2018 (75.758), la quantità di lettori che riusciranno ad entrare in contatto con traduzioni di testi scritti da autori che si esprimono utilizzando il portoghese sarà davvero esigua.

I grandi editori, dal canto loro, tendono solitamente a non scommettere sulla pubblicazione di testi inediti e/o di autori sconosciuti, evitando così scelte rischiose, anche se economicamente potrebbero permettersi, più dei piccoli-medi editori, di investire in un libro il cui successo non è garantito (anche se, in realtà, non è semplice né scontato prevedere l'effettivo successo di un libro).

---

[3] R. FRANCAVILLA, *Insegnare le letterature lusofone in Italia: materiali, desideri, lacune*, in *A Língua em Mil Pedaços Repartida. Sulla divulgazione della letteratura lusofona in Italia*, a cura di V. Tocco e M. Lupetti, Pisa, Edizioni ETS, 2010, p. 28.

[4] Cfr. la URL: https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/-/EDN-20180423-1 (ultima consultazione 10/04/2020).

Tra gli autori di espressione portoghese maggiormente pubblicati dalle case editrici di medie-grandi dimensioni, troviamo alcuni tra i nomi più noti a livello mondiale: Fernando Pessoa e i suoi eteronimi; il Premio Nobel per la Letteratura del 1998 José Saramago; António Lobo Antunes; l'autore brasiliano più tradotto al mondo, Paulo Coelho; Jorge Amado; il mozambicano Mia Couto, uno tra i più noti autori dell'Africa lusofona *etc*. Ma,

> nell'editoria italiana né Pessoa né Saramago, ovvero i due fenomeni, hanno mai trascinato a rimorchio, nonostante sporadici tentativi, nomi come Mário de Sá-Carneiro, Camilo Pessanha, Antero de Quental, Cesário Verde, Lídia Jorge, João de Melo.
> Pessoa e Saramago sono due casi isolati, monadi svincolate dal corpus a cui appartengono i loro testi e il cui destino pare quello di altre due isole solitarie: António Lobo Antunes, fiore all'occhiello della Feltrinelli ma con scarso ritorno di pubblico e José Cardoso Pires[5].

In questo modo, preferendo «non rischiare oltre i "colpi sicuri"»[6], le grandi case editrici lasciano alla piccola e media editoria indipendente il compito di scouting editoriale e di pubblicazione di opere di autori che non godono della stessa notorietà dei personaggi sopracitati ma non per questo meno validi. La crescente presenza di testi tradotti dal portoghese, infatti, si deve soprattutto all'impegno e alla passione di ambiziosi progetti editoriali portati avanti da case editrici indipendenti di piccole e/o medie dimensioni.

La specializzazione delle piccole-medie case editrici

Un altro aspetto sul quale vale la pena soffermarsi è, appunto, quello relativo alla specializzazione delle case editrici. Sono definibili come "specializzate" tutte quelle case editrici che nel corso dell'anno hanno pubblicato almeno il 75% dei titoli per la stessa materia[7].

---

[5] R. FRANCAVILLA, *Insegnare le letterature lusofone in Italia: materiali, desideri, lacune*, op. cit., p. 27.
[6] Ivi, p. 29.
[7] Istituto nazionale di statistica (Istat), Report *Produzione e lettura di libri in Italia – Anno 2018*, pubblicato

Dalla sopracitata ricerca portata avanti dall'Istat è emerso che

> a fronte di produzione e tiratura quantitativamente limitate, i piccoli editori sembrano orientarsi verso target di lettori molto specifici grazie a una maggiore specializzazione tematica delle proposte editoriali: il 66,8% degli editori specializzati è infatti composto da piccoli editori (il 53,3% ha una produzione tendenzialmente monotematica), solo il 10,7% da grandi case[8].

Ma le differenze tra grandi e piccoli editori non finiscono qui. Esaminando, ad esempio, le percentuali relative alle attività di scouting editoriale per la ricerca di nuovi autori, notiamo che il divario tra grandi e piccoli editori è di 34,6 punti percentuali, dove i grandi svolgono un'attività di scouting editoriale per il 70,5% mentre i piccoli per il 35,9%. I dati risultano proporzionati anche per quel che riguarda le attività di traduzione. I grandi editori, come riportato nella *Tabella 50* del Report, si occupano di traduzione per l'80,6%, assegnando le traduzioni da portare a termine a risorse umane esterne con una percentuale del 63,3%. Le attività di traduzione per i piccoli editori raggiungono la soglia del 42,8%: il 26,4% delle traduzioni, in questo caso, viene conseguito da risorse umane esterne, mentre del restante 16,4% si occupano risorse umane interne. Il servizio di traduzione, prendendo come campione piccole, medie e grandi case editrici, viene quindi esternalizzato, in media, nel 33,6% dei casi.

Nonostante questo grande impegno e la passione che le piccole e medie case editrici indipendenti mettono nel cercare di pubblicare testi di qualità, nel mercato editoriale italiano le lacune concernenti le opere degli autori di lingua portoghese sono spesso abissali e quindi le case editrici sono chiamate a «compiere scelte di grande importanza, nelle quali è necessario soprattutto decidere che cosa privilegiare»[9]. In molti casi, un po' per l'incuranza da parte dei grandi editori, un po'

---

il 3 dicembre 2019. Cfr. la URL: https://www.istat.it/it/archivio/236320 (ultima consultazione: 10/04/2020).

[8] *Ibidem*.

[9] R. MULINACCI, *Della lusofonia: itinerari di una presenza tra passato e futuro*, in *A Língua em Mil Pedaços Repartida. Sulla divulgazione della letteratura lusofona in Italia*, a cura di V. Tocco e M. Lupetti, op. cit., p. 28.

per le difficoltà economiche che i piccoli-medi editori riscontrano nella pubblicazione di libri meritevoli, ciò che varrebbe la pena di esser tradotto e pubblicato non riesce ad entrare all'interno del sistema.

I fondi

Esistono, all'interno dei Paesi di lingua portoghese, diversi enti, istituzioni governative e privati che s'impegnano annualmente a stanziare dei fondi con l'obiettivo di promuovere la lingua, la letteratura, l'arte e la cultura dei Paesi di espressione portoghese. Dei finanziamenti messi a disposizione da questi soggetti, tramite specifiche politiche di valorizzazione del patrimonio linguistico e di quello letterario, usufruiscono non solo gli operatori dei settori editoriali dei Paesi della *Comunidade dos Países de Língua Portuguesa* (CPLP), ma anche e soprattutto gli editori stranieri.

In Portogallo, gli enti pubblici che generalmente si occupano di tali questioni sono l'*Instituto Camões* e la DGLAB, ovvero la *Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas*. In Brasile, invece, il "*Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros*" è supportato dalla *Fundação Biblioteca Nacional* (FBN).

Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I. P.

L'*Instituto Camões*[10] è un'istituzione pubblica portoghese, fondata nel 2012, sovrintesa dal Ministero degli Affari Esteri e supervisionata dal rispettivo ministro, che ha come scopo primario quello di promuovere e diffondere la lingua e la cultura portoghesi nel mondo. Ai progetti di cooperazione internazionale e di insegnamento e divulgazione della lingua portoghese si affiancano anche attività di sostegno agli editori stranieri. L'*Instituto*, infatti, stanzia dei fondi e per la pubblicazione di opere

[10] Cfr. la URL: https://www.instituto-camoes.pt/en/ (ultima consultazione: 10/04/2020).

scritte da autori di lingua portoghese per le quali è prevista una traduzione in un'altra lingua e per opere dedicate a personaggi o temi appartenenti alla cultura portoghese. Gli editori che desiderano partecipare a tale bando sono tenuti a inviare all'*Instituto* tutte le pratiche burocratiche necessarie entro il mese di marzo.

DGLAB - Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas

La *Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas* (DGLAB)[11], ovvero la 'Direzione Generale del Libro, degli Archivi e delle Biblioteche', è un ente pubblico sotto l'egida del Ministero della Cultura che svolge molte mansioni, in settori diversi ma inevitabilmente connessi tra loro. La sua missione principale consiste nel garantire una coerenza all'interno del sistema di archiviazione nazionale tramite attività di gestione e di coordinazione. L'implementazione di una politica integrata per i libri, le biblioteche e le letture non scolastiche è un altro importante compito svolto dalla DGLAB.

La *Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas*, come si è detto poc'anzi, coordina e gestisce gli archivi nazionali e le biblioteche pubbliche, volendo in questo modo valorizzare il patrimonio culturale del Paese e garantire ai cittadini un adeguato accesso ai dati e alle informazioni.

Per quel che concerne l'area del libro, la DGLAB si impegna a mettere in atto e a sostenere politiche relative alla promozione della lettura, collaborando sia con il settore pubblico che con quello privato, e finanziando ricerche e studi che indaghino sulle abitudini di lettura e sulle peculiarità del mercato del libro. Il supporto che essa fornisce alle diverse aree della produzione letteraria è notevole, poiché ha il nobile scopo di incrementare lo sviluppo del settore del libro. La DGLAB rende disponibili informazioni su autori, editori e librerie portoghesi e pianifica, finanzia e segue la pubblicazione e la diffusione all'estero delle opere di autori di espressione portoghese.

[11] Cfr. la URL: http://dglab.gov.pt/ (ultima consultazione 10/04/2020).

Le politiche a supporto dell'editoria, in patria e non – la DGLAB mette in atto attività di promozione della lettura e di supporto all'editoria anche nei Paesi appartenenti al *Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa* (PALOP) –, della lettura, dell'incremento dei tassi di alfabetizzazione e di promozione degli autori di espressione portoghese, anche all'estero, sono dunque alla base degli obiettivi della DGLAB.

Tramite un concorso annuale, l'ente concede incentivi finanziari agli editori stranieri che intendono cimentarsi nella traduzione di opere di autori portoghesi o provenienti dagli altri Paesi di lingua portoghese ad eccezione del Brasile, poiché il governo brasiliano predispone autonomamente fondi destinati a tali scopi. Tra i requisiti richiesti per l'ammissione al bando vi è quello di presentare esclusivamente opere non ancora edite nel Paese dell'editore. A differenza di quanto designato nel bando dell'*Instituto Camões*, in quello istituito dalla DGLAB non vi è alcun limite al numero di domande che ogni editore può presentare ogni anno. La data di scadenza per consegnare le domande rimane invece la medesima, ovvero il 31 marzo di ogni anno.

DGLAB e Instituto Camões

Secondo quanto riportato da un comunicato stampa pubblicato sul sito della RTP (*Rádio e Televisão de Portugal*) il 31 luglio del 2019, la Direzione Generale del Libro, degli Archivi e delle Biblioteche e l'*Instituto Camões* uniranno i loro programmi di sostegno alle traduzioni e alla diffusione delle culture del mondo di espressione portoghese all'estero. Perciò, se fino ad ora le due istituzioni investivano separatamente in programmi per il sostegno alla traduzione di opere letterarie in portoghese, con regolamenti, quantità di denaro, scadenze e processi di candidatura differenti, da adesso in poi non sarà più così.

Tra i progetti derivanti da questa unione vi è anche l'idea di «*apoiar o desenvolvimento de uma plataforma tecnológica com registo de dados de obras*

traduzidas de autores de língua portuguesa»[12]. La creazione di una piattaforma tecnologica comune, nella quale inserire i dati delle opere tradotte nelle varie lingue e nei vari Paesi, semplificherebbe e chiarirebbe una serie di questioni che al momento risultano un po' problematiche. Esiste, infatti, ad oggi, un "*Translation Database*" della DGLAB nel quale è possibile effettuare delle ricerche sulle opere appartenenti al mondo di lingua portoghese sulla base delle lingue in cui son state tradotte, in quale Stato, da quale editore e in quale anno. Si possono ricercare le opere anche in base all'autore, al traduttore e all'illustratore, ma il problema sostanziale consiste nel fatto che il database risulta tendenzialmente incompleto e non aggiornato.

Fundação Biblioteca Nacional (FBN) - O Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros

Il programma di supporto alla traduzione e alla pubblicazione degli autori brasiliani, istituito nel 1991 ma riformulato nel 2011 con un rafforzamento del bilancio e un conseguente incremento di visibilità nel mercato internazionale, mira a diffondere la letteratura e la produzione intellettuale brasiliana all'estero. Il programma si rivela uno strumento importante per l'internazionalizzazione della cultura nazionale poiché intende, appunto, espandere, perfezionare e consolidare la cultura brasiliana all'estero[13]. Oltre a finanziare gli editori stranieri intenti a tradurre opere di autori brasiliani, il programma prevede anche una politica di diffusione delle opere brasiliane nei Paesi della CPLP.

Sul sito della *Biblioteca Nacional*, ente finanziatore di tale progetto, si attesta che dal 1991 al 2018 sono stati assegnati 1.025 sussidi agli editori stranieri provenienti da più di 55 Paesi, destinati alla traduzione e alla pubblicazione di opere di oltre 300 autori brasiliani. Una delle cose più interessanti da sottolineare, a mio avviso, è che, esaminando attentamente i documenti nei quali si elencano le opere la

[12] Cfr. la URL: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/dglab-e-camoes-instituto-unem-programas-de-apoio-a-traducao-e-edicao-literaria_n1163775 (ultima consultazione 10/04/2020).
[13] Cfr. la URL: https://www.bn.gov.br/explore/programas-de-fomento/programa-apoio-traducao-publicacao-autores (ultima consultazione 10/04/2020).

cui traduzione verrà finanziata dalla FBN nel biennio 2018-2020, tra gli editori che si occuperanno di tradurre tali opere vi sono moltissimi editori portoghesi. Sono dunque numerosissime – quasi paradossalmente – le richieste per tradurre da una varietà all'altra della medesima lingua.

La diffusione delle culture e delle letterature di lingua portoghese nel mondo

Cercare di valorizzare la propria lingua e la propria cultura, anche letteraria, a livello internazionale contribuisce sicuramente a porre le basi per una condizione di rispetto reciproco, ma non è detto che queste politiche di supporto permettano automaticamente alle letterature di lingua portoghese di acquisire un posto di prestigio in quello che viene definito dalla critica letteraria francese Pascale Casanova «*La République mondiale des Lettres*»[14].

In un libro dal titolo *English as a Global Language*[15], lo studioso britannico David Crystal affermava che il potere che le lingue acquisiscono dipende prevalentemente dal potere politico, economico, militare e culturale dei suoi parlanti. Di conseguenza, la domanda che viene da porsi è: tutto questo vale anche per le letterature? Qual è il principio secondo il quale le letterature di alcuni Paesi si impongono su quelle di altri? A differenza di Crystal, Pascale Casanova ritiene che il prestigio culturale di una nazione non abbia niente a che vedere con il potere economico-politico da essa ottenuto: «*The key to understanding how this literary world operates lies in recognizing that its boundaries, its capitals, its highways, and its forms of communication do not completely coincide with those of the political and economic world*»[16]; e sembra esser d'accordo con lei anche Franco Moretti, affermando che «*material and intellectual hegemony are indeed very close, but not quite identical*»[17]. Continua poi la critica francese:

[14] P. CASANOVA, *The World Republic of Letters*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.
[15] D. CRYSTAL, *English as a global language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
[16] Ivi, p. 11.
[17] F. MORETTI, *More Conjectures*, in «New Left Review», 20, Mar./Apr. 2003.

This world republic of letters has its own node of operation: its own economy, which produces hierarchies and various forms of violence; and, above all, its own history, which, long obscured by the quasi-systematic national (and therefore political) appropriation of literary stature, has never really been chronicled. Its geography is based on the opposition between a capital, on the one hand, and peripheral dependencies whose relationship to this center is defined by their aesthetic distance from it. It is equipped, finally, with its own consecrating authorities, charged with responsibility for legislating on literary matters, which function as the sole legitimate arbiters with regard to questions of recognition. […] In fact, the books produced by the least literarily endowed countries are also the most improbable; that they yet manage to emerge and make themselves known at ail verges on the miraculous. The world of letters is in fact something quite different from the received view of literature as a peaceful domain[18].

Dalle parole della Casanova si evince, quindi, che esiste una vera e propria gerarchia tra letterature. Anche in alcuni saggi scritti da Heilbron, nati con l'intento di indagare sulla struttura e sulle dinamiche del sistema mondiale delle traduzioni, emergono dei dati sui quali vale sicuramente la pena di riflettere.

All'interno del sistema mondiale delle traduzioni[19] – organizzato secondo una «*hierarchical structure*»[20] – la lingua inglese occupa quella che Heilbron definisce come una posizione "ipercentrale" («*hypercentral position*»). Tale termine, preso in prestito dal lavoro svolto dal sociologo olandese Abram de Swaan, il quale si era occupato di categorizzare le varie lingue del mondo[21], rende molto l'idea e si rivela alquanto attinente. Più del 55-60% delle traduzioni mondiali, infatti, vengono fatte da testi scritti originariamente in lingua inglese. Al secondo e terzo posto si situano il tedesco e il francese, «*each with a share of about 10% of the global translation market*»[22] e, nonostante esse si collochino in una posizione molto distante rispetto alla lingua inglese, finiscono comunque per occupare quella che Heilbron definisce una «*central position*». Vi è poi un terzo livello, dove 7-8 lingue occupano la cosiddetta «*semi-central position*». Tra queste lingue troviamo lo spagnolo, l'italiano e il russo, tutte lingue che nel mercato mondiale delle traduzioni non occupano né un posto troppo centrale né un posto troppo periferico. Vi è, infine, un quarto livello, che

[18] P. CASANOVA, *The World Republic of Letters*, op. cit., p. 12.
[19] J. HEILBRON, *Structure and Dynamics of the World System of Translation*, in *International Symposium 'Translation and Cultural Mediation'*, UNESCO H.Q., February 22-23 2010.
[20] J. HEILBRON, *Book Translations as a Cultural World-System*, in «European Journal of Social Theory», vol. 2 (4), 1999, pp. 429-44.
[21] A. DE SWAAN, *Words of the World: The Global Language System*, Cambridge, Polity Press, 2001.
[22] J. HEILBRON, *Structure and Dynamics of the World System of Translation*, op. cit. p. 2.

accoglie lingue come il cinese, il giapponese e l'arabo. In questa categoria rientra anche la lingua portoghese. Sebbene queste lingue siano tra le più parlate al mondo – tanto che nel lavoro di Abram de Swaan esse rientrano nel secondo gruppo, ovvero quello delle «*supercentral languages*», precedute solo dal primo gruppo, nel quale è presente l'unica «*hypercentral language*» e cioè l'inglese, e seguite dalle «*central languages*», appartenenti al terzo livello, e dalle «*peripheral languages*» del quarto e ultimo livello –, esse ricoprono uno spazio marginale nel mercato delle traduzioni: solo l'1%.

È inoltre interessante notare come questa gerarchizzazione venga rispettata, con minime modifiche, anche all'interno del sistema traduttivo di ogni nazione. Rispetto al passato, oggi vengono sicuramente prese in considerazione molte più lingue per le traduzioni; eppure, complessivamente, il numero totale di traduzioni provenienti dalle cosiddette «*peripheral languages*» non sembra esser aumentato di molto. Per di più, il prestigio che una lingua assume sembra influenzare inevitabilmente anche la quantità di generi letterari tradotti da tale lingua: «*centrality, in other words, implies variety*»[23].

Tuttavia, in questa struttura del sistema internazionale di traduzione, composta da "centro" e "periferia", qualcosa di positivo per le lingue che si collocano in una posizione periferica sembra esserci: secondo lo studio di Heilbron, le traduzioni fatte a partire da lingue periferiche sembrano acquisire un valore maggiore. Non è, però, così per Braz: non essendo considerata una lingua globale, infatti, il portoghese necessita d'esser tradotto per arrivare a quel famigerato "centro", ed è qui, secondo Braz, che si viene a creare uno svantaggio: «*[…] it is incontestable that those texts that are able to enter the world's literature without being translated have a tremendous advantage over those that can do so only after being rendered into another language*»[24], asserisce infatti Braz.

[23] Ivi, p. 6.
[24] A. BRAZ, *Chosen Literatures: Core Languages, Peripheral Languages, and the World Literary System*, in «Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature», Volume 47, Number 4, December 2014, pp. 119-34.

Quindi, in che posizione si situa la lingua portoghese? In una posizione di "vantaggio" grazie alla sua "perifericità"? O in una di "svantaggio" proprio a causa di questa "perifericità"? Viene inoltre da domandarsi: all'interno del panorama editoriale italiano, ad esempio, la lingua portoghese riesce a superare ciò che Braz definisce come il «*foreignness test*», ovvero il 'test di estraneità'?

Case editrici italiane indipendenti di piccole-medie dimensioni e lusofonia

In Italia, un momento di svolta per le letterature dei Paesi di lingua portoghese si presentò a partire dalla seconda metà degli anni '90 del secolo scorso[25], periodo in cui si registrò un notevole incremento del numero di traduzioni dal portoghese.

Nel 1994 il Brasile partecipò alla Fiera del Libro di Francoforte (Frankfurter Buchmesse) come ospite d'onore, avvenimento che si replicò di nuovo nel 2013; nel 1997, invece, fu il turno del Portogallo. Solo un anno dopo José Saramago diveniva il primo scrittore portoghese – e tuttora l'unico autore appartenente all'universo lusofono ad esser stato insignito di tale premio – a ricevere il Nobel per la Letteratura, permettendo così alla produzione letteraria portoghese di vivere un momento di vera e propria ribalta internazionale[26]. In più, la partecipazione di Portogallo e Brasile alla XIX edizione della Fiera Internazionale del Libro di Torino nel 2006, e il sostegno da parte degli enti nati con l'intento di supportare e promuovere gli autori e le letterature di lingua portoghese, i quali organizzarono eventi e conferenze con autori come Mia Couto, Miguel Sousa Tavares, João Melo, Gonçalo M. Tavares, José Eduardo Agualusa, Paulo Coelho, Bernardo de Carvalho *etc*., contribuirono a modificare la percezione che gli editori italiani avevano di tali mondi.

[25] M. BUCAIONI, *Nient'altro che facezie(?). Su un Serial Killer risibile o forse no*, in João Melo, *The Serial Killer*, Perugia, Edizioni dell'Urogallo, 2017, p. 116.
[26] V. TOCCO, *Breve storia della letteratura portoghese*, Roma, Carocci Editore, 2011, p. 268.

«*When a country is nominated to be guest of honour at Frankfurt Book Fair, the first thing that happens is that the wheels of translation begin to turn*»[27]; fenomeno che si sviluppò anche a seguito del Salone del Libro di Torino nel 2006. Ma per garantire un successo di traduzioni nel lungo termine, anche dopo il "boom di traduzioni del momento", si rivela fondamentale mettere in atto persistenti politiche di supporto alla traduzione, obiettivo che sia il Portogallo che il Brasile sembrano aver raggiunto con ottimi successi: «*[…] a foreign country's literary culture has to be launched in the same way that a new brand would be. And this is something that requires years of patient cultivation*»[28].

Chi sono, però, i soggetti che determinano davvero il destino di un autore e delle sue opere in un Paese straniero? Secondo il ragionamento portato avanti da Monica Lupetti in un saggio intitolato *La traduzione impedita*[29], non può essere né il traduttore né il curriculum pregresso dell'autore a garantire un elevato tasso di vendibilità nel "Paese d'arrivo".

In Italia, la cosiddetta editoria di cultura e di progetto svolge in tal senso un ruolo determinante. Le case editrici indipendenti che si specializzano inserendo all'interno del proprio catalogo testi di autori di espressione portoghese non sono molte; esse sono prevalentemente di piccole e medie dimensioni e vantano una serie di pubblicazioni molto valide, le quali rappresentano un vero e proprio punto di riferimento per quel che riguarda la diffusione delle culture dei Paesi di lingua portoghese in Italia.

Tra le case editrici che si è deciso di prendere in considerazione in questo lavoro di ricerca troviamo (in ordine alfabetico): Edizioni dell'Urogallo, casa editrice perugina che attualmente vanta, a livello nazionale, il maggior numero di opere letterarie tradotte dal portoghese presenti all'interno di un solo catalogo; La Nuova Frontiera, nata a Roma nel 2002 con lo scopo di importare in Italia opere di autori

[27] Cfr. la URL: https://www.goethe.de/en/kul/lit/20430303.html (ultima consultazione: 10/04/2020).
[28] *Ibidem*.
[29] M. LUPETTI, *La traduzione impedita: sulle frontiere geografiche, editoriali e di genere*, in *A Língua em Mil Pedaços Repartida. Sulla divulgazione della letteratura lusofona in Italia*, a cura di V. Tocco e M. Lupetti, op. cit., p. 65.

appartenenti a una specifica triade linguistica, ovvero di espressione portoghese, spagnola e catalana; le piccole Tuga Edizioni e Vittoria Iguazu Editora, entrambe nate con l'ambizione di introdurre all'interno del settore editoriale italiano testi di lingua portoghese inspiegabilmente "dimenticati" dai grandi editori, e infine la casa editrice romana Voland, la più "anziana" tra le cinque, poiché in attività dal 1994, la quale ha sicuramente svolto un importante ruolo di "rompighiaccio", introducendo nel sistema letterario italiano rilevanti opere di altrettanto autorevoli scrittori.

Edizioni dell'Urogallo

Le Edizioni dell'Urogallo sono una casa editrice umbra, con sede a Perugia, nata nel 2007 e specializzata nella traduzione in italiano di opere letterarie provenienti dal mondo di lingua portoghese e galega[30]. Con più di 80 titoli in catalogo, l'Urogallo si differenzia nella scena editoriale italiana poiché vanta il maggior numero di testi provenienti dal mondo lusofono. Nel 2015 la casa editrice è stata insignita del "Premio Nazionale per la Traduzione", istituito dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo (MiBACT), distinguendosi per il valore complessivo del catalogo. Tra le case editrici selezionate per questo lavoro, è da segnalare l'ottenimento di tale premio anche da parte di Voland, nel 2002, e della casa La Nuova Frontiera, nel 2011.

La prima collana ad esser stata concepita dal marchio perugino è anche quella che ad oggi accoglie il numero più cospicuo di opere. Si tratta della collana «Frontiere Perdute», fondata nel 2009, la quale ospita più di 20 testi appartenenti alla cosiddetta letteratura post-coloniale di lingua portoghese. Tra gli autori pubblicati in questa collana troviamo gli angolani José Eduardo Agualusa, di cui son state pubblicate 5 opere (*Un estraneo a Goa*, 2009; *Borges all'inferno e altri racconti*, 2009; *Al posto del morto*, 2012; *Passeggeri in transito*, 2015; *L'educazione sentimentale degli uccelli*, 2015), João Melo (*L'uomo dallo stecchino in bocca*, 2010;

[30] Cfr. la URL: https://www.urogallo.eu/ (ultima consultazione 10/04/2020).

Il giorno in cui Paperino s'è fatto per la prima volta Paperina, 2017; *The Serial Killer*, 2017) e la poetessa Ana Paula Tavares, le cui opere edite da Urogallo sono *Manuale per amanti disperati* e *La testa di Salomé*, entrambe uscite nel 2017. Tra i mozambicani, oltre a João Paulo Borges Coelho, di cui son state tradotte tre opere – *Cronaca di Rua 513.2* (2011), *Campo di transito* (2012) e *Indizi Indiani* (2017) –, troviamo i celebri Mia Couto (*Ventizinco*, 2013) e Paulina Chiziane (*Ballata d'amore al vento*, 2017). Sono presenti nella collana anche *All'inferno* (2017) del capoverdiano Arménio Vieira e due testi dello scrittore timorense Luís Cardoso: *Requiem per il navigatore solitario* (2010) e *L'anno in cui Pigafetta completò la circumnavigazione* (2017). Tra le opere più recenti pubblicate da Urogallo in questa collana, *Donna Pura e i compagni d'Aprile* del capoverdiano Germano Almeida e *L'ultima tragedia* di Abdulai Sila, scrittore proveniente dalla Guinea-Bissau, entrambe uscite nel 2019.

Proseguendo cronologicamente, ci si imbatte nella collana «Galaica», che comprende le opere originariamente scritte in lingua galega, e la «Pessoana», chiamata così per omaggiare uno degli scrittori portoghesi più emblematici del Novecento, Fernando Pessoa. Tra i volumi pubblicati in «Galaica», quelli di Teresa Moure (*La giornata degli alberi*, 2009), Antón Riviero Coelho (*I figli di Bakunin*, 2010), Francisco Castro (*Spam*, 2012) e María Reimóndez Meilán (*Pirata*, 2013).

Nel catalogo delle Edizioni dell'Urogallo sono poi presenti due collane destinate ai classici. La prima include testi che vengono ristampati integralmente e in lingua originale («Clássicos»), nella quale al momento sono presenti quattro testi: *Os Lusíadas* di Luís Vaz de Camões; *As Memórias Póstumas de Brás Cubas* di Machado de Assis; *História de Menina e Moça* di Bernardim Ribeiro; *O Livro de Cesário Verde* e *Histórias Breves e Admiráveis* di Soror Maria do Céu, tutti stampati tra il 2011 e il 2012. La seconda, invece, include testi classici ma tradotti; nella «Classica», infatti, troviamo: *Cause della decadenza dei popoli peninsulari* di Antero de Quental, *Il culto del tè* di Wenceslau de Moraes, *La città del vizio* di Fialho de Almeida e *La*

volta di Alexandre Herculano, usciti il primo nel 2014, il secondo nel 2017 e gli ultimi due nel 2019.

Seguono le collane «Lusitana» e «Brasiliana», entrambe inaugurate nel 2013: la prima include in sé le opere di prosa contemporanea provenienti dal Portogallo, mentre l'altra dà voce alle più recenti correnti letterarie brasiliane. Tra le penne presenti in «Lusitana», quella di Mário Zambujal (*Non si scrivono più lettere d'amore*, 2013), di Teolinda Gersão (*Big Brother isn't watching you e altre storie*, 2013); *La città di Ulisse*, 2013), di Almeida Faria (*La passion*, 2018; *Tagli*, 2019), di Lídia Jorge (*I Memorabili*, 2018) di Gonçalo M. Tavares (*Enciclopedia*, 2018). Tra le opere uscite nel 2019: *Walt* di Fernando Assis Pacheco e *Quaderno di memorie coloniali* di Isabela Figueiredo.

Per il momento la collana «Brasiliana» ospita solo quattro autori, e cioè José Castello, con *Ribamar* (2013), Ferreira Guillar, con *Città inventate* (2015), Sérgio Sant'Anna (*Il mostro. Tre storie d'amore*, 2014) e suo figlio André Sant'Anna, anch'esso scrittore (*Sesso & amicizia I. Sesso*, 2015 e *Sesso & amicizia II. Amicizia*, 2016).

Nel catalogo della casa editrice perugina è presente però anche un altro importante scrittore brasiliano, Rubem Fonseca, a cui è dedicata un'intera collana, contenente sei delle sue opere, pubblicate dai tipi di Urogallo quando ancora inedite in Italia. Tra i testi pubblicati – dello scrittore che forse con il suo stile crudo, diretto, quasi neorealista, ha saputo descrivere meglio la contemporaneità brasiliana –, *E nel mezzo del mondo prostituto, solo amore pel mio sigaro ho tenuto* (2012), *Diario di un libertino* (2012), *Mandrake, la Bibbia e il bastone* (2013), *Il Seminarista* (2013), *Il buco nella parete* (2017), *Lei e altre donne* (2017).

Troviamo poi la collana «Orpheu», destinata alla poesia, la quale finora accoglie tre opere di José de Almada Negreiros (*Nome di battaglia*, 2014; *Prose d'avanguardia*, 2014; *Poesia*, 2016), una di Angelo de Lima (*Poesie*, 2015) e, per finire, un'antologia intitolata *Una letteratura da manicomio – «Orpheu» nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, pubblicata sempre nel 2015.

Vanno ad aggiungersi al progetto editorial-letterario della casa editrice Edizioni dell'Urogallo anche molte altre opere "fuori collana", alcune appartenenti ad autori di espressione portoghese presenti nelle sopracitate collane – come ad esempio il racconto di Lídia Jorge *La strumentalina* – altre appartenenti ad autori non ancora citati – come António Mega Ferreira (*Roma. Esercizi di riconoscimento*, 2011). Sono poi presenti i testi di Anabela Ferreira (*366 buoni motivi per conoscere il Portogallo e imparare il portoghese*, 2014); *Il Portogallo tra terra e mare*, 2017) e la pubblicazione integrale della tesi di dottorato discussa dal direttore editoriale della casa editrice Marco Bucaioni, dal titolo *Le letterature dell'Africa lusofona. Panoramica storico-culturale e critico-letteraria* (2015).

La Nuova Frontiera

La Nuova Frontiera (LNF) è una casa editrice indipendente nata a Roma nel 2002. Per i primi dieci anni di attività, la casa editrice si è occupata di importare in Italia opere di autori di espressione portoghese, spagnola e catalana. Da qualche anno però il loro progetto editoriale si è ampliato, aprendosi anche ad altre frontiere e lingue.

Il sito della casa editrice romana presenta una sezione – molto ben fatta – dedicata ai propri autori. Perlustrando tale sezione, si può notare come, ormai, il principio linguistico non rappresenti più un fattore selettivo per la scelta delle opere. Difatti, oltre agli autori provenienti dalla penisola iberica, dai Paesi latinoamericani e dell'Africa lusofona – regioni nelle quali si parlano, appunto, le lingue appartenenti alla sopramenzionata triade linguistica –, sono presenti anche autori provenienti dagli Stati Uniti, dal Canada, dalla Svizzera, dall'Inghilterra, dall'Italia, dalla Francia, dalla Germania, dall'Olanda e dalla Russia. Le frontiere letterarie dell'LNF, insomma, si sono davvero "rinnovate" e aperte. Ciò su cui ci preme soffermarci in questa sede sono però gli autori appartenenti alla CPLP. Dei cinquantasette autori pubblicati in questi ultimi diciott'anni da La Nuova Frontiera, nove sono gli autori che hanno

come lingua madre il portoghese. Tra gli autori portoghesi troviamo Alfonso Cruz, António Manuel Pires Cabral e Francisco José Viegas. Tra gli autori brasiliani, invece, Caio Fernando Abreu, Adriana Lisboa, Ana Paula Maia e Luiz Ruffato. A rappresentanza dei Paesi PALOP, l'angolano José Eduardo Agualusa e la mozambicana Paulina Chiziane.

Le collane della casa editrice sono sostanzialmente tre: «Liberamente», «che esplora le nuove voci della narrativa contemporanea»; «Il Basilisco», che riunisce i classici contemporanei, e la collana «Cronache di Frontiera», «per il giornalismo, i reportage e la saggistica d'attualità». LNF, insieme ad altre case editrici, porta avanti anche il cosiddetto progetto BEAT, «una vera e propria sigla editoriale nata dall'unione di diverse case editrici con lo scopo di proporre ai lettori volumi economici nel prezzo ma non nella cura editoriale e nei contenuti»[31].

Tra i primi testi di lingua portoghese ad esser stati tradotti da La Nuova Frontiera troviamo *Il venditore di passati*, di José Eduardo Agualusa, tradotto da Giorgio de Marchis nel 2007, e *Il canonico* di António Manuel Pires Cabral, tradotto nel 2008 da Daniele Petruccioli. De Marchis, oltre che del *Venditore di passati*, si è occupato anche delle altre due opere dell'angolano Agualusa, *Le donne di mio padre* (2010) e *Barocco tropicale* (2012), del testo dal titolo *L'allegro canto della pernice* (2009) di Pauline Chiziane – prima donna mozambicana ad aver pubblicato un romanzo nel suo Paese, dal titolo *Balada de amor ao vento* (1990), tradotto poi in italiano da Edizioni dell'Urogallo nel 2017 – e dell'opera di Luiz Ruffato *Fiori artificiali* (2015), quest'ultima tradotta in collaborazione con Gian Luigi de Rosa; il quale a sua volta ha tradotto per LNF gli altri due testi di Ruffato: *Sono stato a Lisbona e ho pensato a te* (2011) e *Di me ormai neanche ti ricordi* (2014), oltre ai testi di Adriana Lisboa, tradotti coi titoli *Blu corvino* e *Hanoi*, il primo nel 2013 e il secondo nel 2014. Delle due opere del portoghese Alfonso Cruz si è, invece, occupata Marta Silvetti, una traduttrice che per La Nuova Frontiera ha curato la versione in italiano anche di opere destinate a bambini e ragazzi.

[31] Cfr. la URL: https://www.lanuovafrontiera.it/chi-siamo/ (ultima consultazione: 10/04/2020).

Parallelamente alla produzione per adulti, infatti, si è sviluppata quella che è poi divenuta La Nuova Frontiera Junior, la quale ha assunto sempre maggiore autonomia rispetto a LNF. Tradotti dalla Silvetti, ad esempio, sono anche i libri illustrati della pluripremiata e pluritradotta scrittrice portoghese Catarina Sobral. Il primo libro della Sobral ad essere stato pubblicato da LNF Junior è stato *Cimpa*, nel 2014, seguito da *Mio nonno*, *Tanto tanto grande*, *Ma come, è sparito così?* e *Impossibile*, pubblicati rispettivamente nel 2015, nel 2017, nel 2019 e, il più recente, il 30 gennaio 2020. Tutti i testi di Catarina Sobral sono stati inseriti nella collana «Albi illustrati», nella quale sono presenti anche i libri di un'altra importante autrice portoghese: Isabel Minhós Martins. Di suo, tra il 2011 e il 2013, sono stati pubblicati da LNF Junior: *Cuore di mamma*, *Pedali e papere*, *Il mio vicino è un cane* e *Andirivieni*, quest'ultimo vincitore, nel 2014, del premio "Premio Hans Christian Andersen", considerato il più importante riconoscimento italiano nel campo della letteratura per l'infanzia. Della stessa autrice, in Italia, sono stati tradotti anche: *Quando sono nato*, *Quanti siamo in casa?*, *P di papà* e *Qui non si passa*, pubblicati tra il 2009 e il 2015 dalla casa editrice milanese Topipittori, specializzata proprio nella pubblicazione di libri illustrati per bambini e ragazzi.

Uscito per LNF Junior anche il libro del portoghese Ricardo Henriques intitolato *Mare* (2014), dedicato, per l'appunto, al continente blu e inserito nella collana «Non fiction» della casa editrice.

Negli anni, La Nuova Frontiera e La Nuova Frontiera Junior hanno ampiamente usufruito dei fondi messi a disposizione dalla DGLAB, pubblicando con tali fondi circa 29 opere.

Tuga Edizioni

La casa editrice Tuga Edizioni nasce a Bracciano sul finire del 2012. La passione per il mondo lusofono rappresenta la sua linfa vitale, il naturale propellente per un'attività che l'ha condotta alla ricerca di grandi opere della letteratura

portoghese ancora inspiegabilmente inedite in Italia[32]. Tra le sue collane troviamo: «Torre de Belém», dedicata alla narrativa lusofona; «Torre do Tombo», che ospita testi di saggistica omaggiando nel titolo l'archivio centrale dello Stato portoghese; «Piccole Torri», ovvero una collana che accoglie in sé libri illustrati, tradotti dal portoghese, per bambini e ragazzi. Da segnalare anche la collana «Portuliana», all'interno della quale si trovano testi scritti da autori italiani ma che riportano esperienze vissute in Portogallo o negli altri Paesi della CPLP. Rimanendo in ambito lusofono, un'opera decisamente rilevante pubblicata da Tuga Edizioni è la biografia ufficiale di Agostinho Neto, primo presidente della Repubblica di Angola e importante personalità di riferimento nella lotta per la liberazione dal colonialismo europeo in Africa. La biografia, autorizzata dall'omonima Fondazione, è stata pubblicata con il titolo *Agostinho Neto – Una vita senza tregua 1922/1979* e presentata, nel 2015, al Padiglione dell'Angola all'Expo di Milano.

Tra gli autori presenti nella collana «Torre de Belém» troviamo Almeida Garrett (*Viaggi nella mia terra*, 2015), Camilo Castelo Branco (*Cuore, testa e pancia*, 2018), Raul Brandão (*Pescatori*, 2017), João Aguiar (*Inês de Portugal*, 2014) e tre interessanti scrittori della scena editoriale contemporanea: l'angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, meglio noto con lo pseudonimo Pepetela (*Predatori*, 2013), e i portoghesi André Timm (*Modi incompiuti di morire*, 2019) e Pedro Vieira (*Ultima fermata, Massamá*, 2015), tradotti rispettivamente da Giacomo Falconi e Laura Fasolino. In questi ultimi due casi, come si evince da quanto detto dall'editore della casa editrice nell'intervista che segue[33], la possibilità per i traduttori di mettersi direttamente in contatto con gli autori si è rivelata essenziale per risolvere alcuni dubbi legati a certe espressioni presenti nel testo di partenza.

Per il momento, nella collana «Torre do Tombo» è presente un solo testo, ovvero *Il piccolo libro del Grande Terremoto – Lisbona 1755* (2019), di Rui Tavares, nel quale vengono presentate nuove ipotesi e teorie sul devastante terremoto avvenuto a Lisbona nel 1755, un evento che ha sicuramente scosso le coscienze dei *lisboetas* e

[32] Cfr. la URL: http://www.tugaedizioni.com/chi-siamo/ (ultima consultazione:10/04/2020).
[33] Cfr. l'intervista a Gianluca Galletti.

dell'Europa tutta, riuscendo ad imprimersi indelebilmente nella memoria collettiva e cambiando per sempre la fisionomia di questa capitale affacciata sull'Atlantico.

Nella collana «Piccole Torri» troviamo il libro illustrato *Comprare, comprare, comprare!* (2018) della scrittrice Luísa Ducla Soares, nata a Lisbona il 20 luglio 1939, insignita nel 1996 del "Grande Prémio Calouste Gulbenkian" per la sua intera produzione e candidata per il Portogallo al "Premio Hans Christian Andersen". Nonostante la scrittrice abbia pubblicato più di ottanta opere per bambini e ragazzi, il libro sopra citato è la sua prima traduzione italiana. L'altro libro illustrato pubblicato in «Piccole Torri» è *Mio nonno, re di poca cosa* (2017) di João Manuel Ribeiro, scrittore e poeta portoghese autore di più di cinquanta testi, sia narrativi sia poetici, per bambini e ragazzi.

C'era una volta in Portogallo (2016) di Daniele Coltrinari e Luca Onesti, *Deviazioni. Storie di un italiano a Lisbona* (2019) di Marcello Sacco e *Novecento Lusitano* di Davide Mazzocco, uscito per Tuga lo scorso novembre, fanno invece parte di «Portuliana», una collana destinata alle testimonianze e ai racconti di autori italiani, come si è detto precedentemente, le cui storie sono però ambientate nei Paesi di lingua portoghese. Tra gli obiettivi primari di questa collana vi è sicuramente quello di ridurre le false credenze e i luoghi comuni legati a questi territori.

Anche Tuga Edizioni, come le altre case editrici selezionate, usufruisce, dal 2013, dei fondi messi a disposizione dall'*Instituto Camões* e dalla DGLAB.

Vittoria Iguazu Editora

La Vittoria Iguazu Editora nasce a Livorno nel 2011 pubblicando come primo titolo un ricettario di famiglia. La piccola casa editrice indipendente mostra però sin da subito un vivo interesse per la letteratura straniera, ponendo un'attenzione particolare alle opere di lingua portoghese e spagnola. Sul sito, si presenta così:

Mi chiamo Vittoria Iguazu e sono un'editora afroamericana, sono mulatta e porto i capelli alla Angela Davis. Quando ho deciso di lanciare il mio progetto editoriale ho scelto uno pseudonimo che rendesse omaggio a due grandi spazi acquatici: il lago africano sul quale si specchiano Kenya, Uganda e Tanzania, e le cascate sudamericane sulle quali si affacciano Brasile, Argentina e Paraguai. Mi piace infatti pensare che i fiumi – che attraversano popoli diversi e trascinano nelle proprie acque oggetti, ricordi e storie di vita – sono, in fondo, come le buone letterature: provengono da paesi lontani per confluire in un unico serbatoio, quello della cultura e della memoria. Voglio dunque difendere le acque che garantiscono la vita e trasmettono la cultura, e intendo farlo presidiando le sponde e risalendo i fiumi in cerca di espressioni letterarie vive ed originali. Nel mio viaggio incontrerò scrittori africani e sudamericani, ma non solo. Mi fermerò nelle zone rurali e nelle città per conoscere i griots di ieri e di oggi. Mi farò portavoce di tradizioni dimenticate e inesplorate pubblicando testi e organizzando eventi culturali[34].

Dalla presentazione che la stessa Vittoria Iguazu Editora (VIE) fornisce di sé s'intuisce subito il compito che intende adempiere all'interno del panorama editoriale italiano. Con la voglia di colmare gli spazi letterari lasciati vuoti dalla scelta delle grandi case editrici, la VIE risale i fiumi delle letterature straniere per far conoscere anche al lettore italiano ciò che altrimenti rimarrebbe probabilmente a lui ignoto. La casa editrice livornese svolge pertanto un importante compito di mediatrice culturale, nonostante le sue modeste dimensioni.

Benché la Vittoria Iguazu non si occupi esclusivamente di letteratura del mondo di lingua portoghese e non abbia una collana specifica destinata agli autori che rientrano in tale categoria, in questi nove anni di attività essa si è impegnata considerevolmente nella diffusione della cultura di lingua portoghese, pubblicando testi appartenenti a generi diversi e ad epoche molto lontane tra loro. Ne sono un esempio l'edizione critica e la traduzione del testo teatrale tardomedievale del grande drammaturgo Gil Vicente *La barca dell'inferno*, pubblicato nel 2014 all'interno della collana di narrativa internazionale «VIE di carta», o l'opera teatrale dal titolo *L'aspirante gentiluomo* (2019) dell'autore portoghese seicentesco Francisco Manuel de Melo, tradotta da Sofia Morabito e Valeria Tocco e inserita nella collana «VIE del Palco»; è da far presente che l'opera *L'aspirante gentiluomo* ha vinto, nell'estate del 2019, il premio per la traduzione letteraria "Lorenzo Claris Appiani", posizionandosi al primo posto. Tuttavia, rimanendo sul genere del teatro, troviamo anche opere più

[34] Cfr. la URL: http://www.vittoriaiguazueditora.com/ (ultima consultazione: 10/04/2020).

recenti, tra cui *Salomè. Un frammento teatrale* (2016) di Fernando Pessoa e *La misericordiosa* (2015) di Ariano Suassuna, apprezzabile drammaturgo brasiliano del secolo scorso.

Vi sono poi i racconti gotico-allegorici del portoghese Álvaro do Carvalhal (*Racconti. Mistero, assenzio e passioni*, 2012), morto giovanissimo a Coimbra a causa di una malattia cardiaca; il romanzo gotico ottocentesco del brasiliano Aluísio de Azevedo dal titolo *Dèmoni* (2017) e quello del suo coetaneo portoghese Fialho de Almeida intitolato *La Rossa* (2015).

Tra gli autori della contemporaneità, la brasiliana Flavia Cristina Simonelli (*Assenza*, 2014) e i portoghesi Valério Romão (*Nel vicolo cieco dell'aorta*, 2019) e Manuel da Silva Ramos (*I tre seni di Novellia*, 2014).

Fin qui tutte opere di autori portoghesi e brasiliani la cui traduzione è stata finanziata o dalla DGLAB o dalla FBN (tranne per il romanzo di Manuel da Silva Ramos, la cui edizione edita da VIE contiene i tre testi *I tre seni di Novellia*, *Il respiro* e *Una lunga nascita*; l'omaggio a Fernando Pessoa e il testo di Aluísio de Azevedo, i quali non hanno ricevuto alcuna tipologia di finanziamento da parte di questi enti). *Hora di bai*, dello scrittore Manuel Ferreira, portoghese di nascita ma capoverdiano d'adozione, è un romanzo uscito per la prima volta nel 1962 ed edito dai tipi di VIE nel 2012; esso è ambientato a Capo Verde nel bel mezzo della Seconda guerra mondiale. Il libro uscì prevalentemente con lo scopo di denunciare la situazione politica presente nell'arcipelago nel 1943, la quale aggravava ancora di più la già precaria realtà quotidiana in cui gli abitanti delle isole erano costretti a vivere poiché flagellati dalle carestie e dalla siccità di quegli anni.

Tra gli autori imprescindibili, appartenenti al canone classico della letteratura portoghese e pubblicati dalla casa editrice Vittoria Iguazu, troviamo anche Eça de Queirós con un'opera dedicata ad Antero de Quental (*Antero de Quental: un genio che era un santo*, 2016), uno dei principali riferimenti intellettuali della cosiddetta *Geração de '70*, un'opera di Almada Negreiros (*La tartaruga*, 2015) e un racconto di Mário de Sá-Carneiro (*Follia…*, 2013).

Voland Edizioni

La casa editrice Voland nasce a Roma nel 1994 e da allora è impegnata nel far conoscere ai lettori italiani le grandi letterature ancora poco frequentate, curandone in modo particolare le traduzioni. Gli autori che costituiscono il catalogo Voland sono principalmente russi, bulgari, romeni, polacchi, ma anche francesi, portoghesi e tedeschi. La casa, conosciuta a livello nazionale soprattutto aver pubblicato l'intera produzione della belga Amélie Nothomb, ha proposto negli anni interessanti testi originariamente in lingua portoghese. Daniele Petruccioli è uno dei traduttori che ha collaborato di più con Voland, la voce italiana della scrittrice portoghese Dulce Maria Cardoso, della quale sono stati pubblicati diversi testi per i tipi di Voland. Tra i romanzi di quest'autrice: *Campo di sangue* e *Le mie condoglianze*, usciti entrambi nel 2007; *Il compleanno*, edito nel 2011, e *Il ritorno*, tradotto sempre da Petruccioli e pubblicato per Voland e Feltrinelli nel 2013. Il libro *Le mie condoglianze* è valso a Dulce Maria Cardoso il "Premio Letterario dell'Unione Europea" per l'anno 2009. Nel 2017 Voland ha pubblicato anche una raccolta di racconti dell'autrice, racconti «di amori mancati e imperfetti»[35]. Tutti i testi sopra citati sono stati inseriti all'interno della collana «Amazzoni», collezione di «sferzante scrittura al femminile che mira al cuore e al cervello dei lettori»[36].

Nella collana «Intrecci», destinata a «storie e avventure da latitudini diverse»[37], troviamo invece Dennis McShade, pseudonimo del portoghese Dinis Machado. Di Machado sono stati tradotti, da Guia Boni, due testi, usciti uno nel 2012 (*La mano destra del diavolo*) e uno nel 2013 (*Requiem per D. Chishiotte*). Inserite in «Intrecci» vi sono anche le opere di Camilo Castelo Branco (*Cosa fanno le donne*, 2000), quella del mozambicano Mia Couto (*Veleni di Dio. Medicine del diavolo*, 2011) e l'opera dal titolo *Giorni contati*, di José Sasportes, edita nel 2011. Nella collana «Finestre», dedicata alle arti visive, all'architettura, alla memoria *etc.*, troviamo invece un testo

[35] Cfr. la URL: https://www.voland.it/libro/9788862433358 (ultima consultazione: 10/04/2020).
[36] Cfr. la URL: https://www.voland.it/catalogo/collana/3 (ultima consultazione: 10/04/2020).
[37] Cfr. la URL: https://www.voland.it/catalogo/collana/8 (ultima consultazione: 10/04/2020).

dello psichiatra José Luís Pio Abreu dal titolo *Come diventare un malato di mente* (2005): rigoroso e allo stesso tempo ironico e paradossale.

Verso un nuovo canone

Se è vero che «è lo stesso polisistema letterario della cultura traducente a conferire un'identità alla letteratura tradotta, selezionando, cioè, ai fini della trasposizione linguistica, quei testi che più si confanno a rappresentare non l'Altro in quanto tale, bensì la propria idea dell'Altro»[38], è altrettanto vero che le case editrici menzionate sinora, in questi ultimi venticinque anni di pubblicazioni, hanno senz'altro provato a restituire "all'Altro" la giusta identità e visibilità.

La produzione letteraria legata all'ambiente di espressione portoghese si è decisamente modernizzata, evitando ove possibile la stereotipizzazione, cercando di mettere in discussione anche quel concetto di "centro-periferia" sopra citato, legato a un aspetto non solo linguistico ma anche letterario, e modificando così anche l'orientamento traduttologico ed editoriale nazionale. Queste piccole e medie realtà hanno introdotto nel mercato testi che altrimenti sarebbero rimasti perlopiù sconosciuti al pubblico italiano e che ora contribuiscono a rendere il mercato letterario ancora più eterogeneo e variegato.

Mettendo le pubblicazioni di queste cinque case editrici a confronto e analizzando meglio ciò che viene pubblicato, da chi e come, si può notare che in molti casi, quando si decide di investire su uno degli autori di espressione di lingua portoghese, si tende poi a rimanergli "fedeli", forse per favorire una sorta di continuità e coerenza per quel che riguarda il progetto editoriale ma pure per cercare di fidelizzare i propri lettori. Penso ad esempio all'egregio lavoro svolto in tal senso da Edizioni dell'Urogallo e alla loro attenzione per le opere di Rubem Fonseca, a cui è stata dedicata addirittura una collana; o, ancora, sempre pensando alla casa editrice perugina, all'interesse per le opere di João Melo, di João Paulo Borges Coelho, di

[38] R. MULINACCI, *Come il Portogallo è diventato un'isola: la letteratura portoghese in traduzione italiana*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, p. 180.

Lídia Jorge, per quelle del poeta José de Almada Negreiros o dell'angolano José Eduardo Agualusa, di cui son stati pubblicati cinque testi da Urogallo e tre da La Nuova Frontiera. Nel caso di Voland, invece, penso al fenomeno Dulce Maria Cardoso, a cui si è dedicato Daniele Petruccioli, o alla selezione di opere appartenenti alla cosiddetta letteratura post-coloniale, in questo caso proveniente dall'Africa lusofona, portata avanti dal lusitanista Giorgio de Marchis, il quale ha svolto un'opera di vera e propria mediazione culturale. Questo è un po' meno vero per Tuga Edizioni e Vittoria Iguazu Editora, ma c'è da dire che queste due case editrici rappresentano due realtà imprenditoriali molto piccole, con molti meno anni di attività alle spalle rispetto alle altre tre, e sono quindi giovani, e in aggiunta molto più radicate all'interno del proprio territorio, col quale sono però abilmente riuscite a istituire un florido e vivace rapporto di interscambio.

Rimanendo sulla questione Africa lusofona, «*The Italian literary space has proved to be very curious about translating and publishing works from Portuguese-Writing Africa, with the highest number of translations published in Europe*»[39]. Ciò implica il fatto che si sta venendo a creare un nuovo "canone africano di lingua portoghese". Ma l'effettiva accoglienza di questa letteratura da parte del pubblico italiano è stata più volte messa in dubbio. Secondo una delle massime esperte italiane di letterature africane, Itala Vivan, l'«immagine dell'Africa in Italia è stata […] inficiata dal rapporto coloniale che noi italiani abbiamo avuto con essa e che tanto ha stentato a venir compreso, per non dire superato». Poiché in Italia, il colonialismo viene solitamente associato in maniera «diretta e quasi esclusiva»[40] al colonialismo del ventennio fascista e al periodo della Seconda guerra mondiale, è come se il Paese avesse voluto dimenticare il proprio passato, mettendolo da parte anche in campo accademico e letterario. Il fatto di aver scelto di introdurre nel panorama editoriale italiano questo genere di letteratura può essere interpretato come un desiderio, da parte di chi lavora in questo settore, di sensibilizzare i lettori su questi temi e cercare

[39] M. BUCAIONI, *Translating Portuguese-Writing Africa Into Italian*, in *Ideology and appropriation/abrogation issues*, Salamanca, 28-30 novembre 2018.
[40] R. DEROBERTIS, *Fuori centro. Studi postcoloniali e letteratura italiana*, in *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, a cura di R. Derobertis, Roma, Aracne Editrice, 2010, p. 11.

di conseguenza di revisionare anche il canone stesso. In questo senso, però, c'è da dire che i fondi economici messi a disposizione dagli enti di supporto portoghesi, DGLAB e *Instituto Camões*, hanno svolto un ruolo determinante per quel che riguarda la diffusione di questa letteratura nel nostro Paese. Sarebbe interessante, infatti, riflettere su quanto avrebbero potuto essere diversi i cataloghi delle cinque case editrici su menzionate, se questi enti non avessero messo a disposizione fondi per la traduzione. Probabilmente, infatti, i soli sistemi editoriali dei PALOP non sarebbero stati in grado di promuovere autonomamente ed efficacemente i propri autori all'estero. Tutte le sopra citate opere di Agualusa, ad esempio, ovvero di un autore che comunque sarebbe riuscito ad emergere all'interno di quello che veniva definito da Itamar Even-Zohar il «polisistema letterario»[41], sono state finanziate da questi enti.

Cosa sarebbe successo, inoltre, agli autori "minori" (se così si possono chiamare), se non ci fossero stati tali fondi? Gli editori italiani si sarebbero comunque assunti il rischio di pubblicarli interamente a loro spese?

In questi ultimi decenni, come si è già detto anche in precedenza, i programmi di supporto alla traduzione e alla pubblicazione di autori all'estero, la partecipazione a fiere internazionali e gli investimenti fatti per organizzare il cosiddetto *Programa de Intercâmbio de Autores Brasileiros no Exterior*, ideato con l'obiettivo di favorire l'incontro tra autori brasiliani ed editori stranieri, hanno sicuramente fornito al Brasile un'occasione per farsi conoscere e, soprattutto, per far conoscere la propria letteratura. Lo Stato verde-oro rappresenta una realtà così caleidoscopica e complessa che parlarne senza rischiare di omettere qualcosa è praticamente impossibile. Da un punto di vista letterario, comunque, lo Stato sudamericano vanta una ricca storia e ne è certamente una testimonianza il patrimonio cultural-letterario ereditato dagli scrittori brasiliani contemporanei, i quali continuano a portare alta la bandiera della loro letteratura nazionale.

[41] I. EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies*, in «Poetics Today International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication», Volume 11, number 1, 1990.

Tralasciando il fenomeno Paulo Coelho e il successo da lui ottenuto al livello mondiale, gli scrittori brasiliani contemporanei, provenienti da contesti culturali, geografici e linguistici diversi, inseriscono inevitabilmente nelle loro opere il loro universo linguistico e culturale, il che potrebbe risultare un po' estraniante per i lettori stranieri. Come dichiara Giacomo Falconi nell'intervista che segue[42], tradurre dal brasiliano rappresenta una vera sfida per il traduttore (e questo è certamente vero per tutte le letterature di lingua portoghese). Edizioni dell'Urogallo ha voluto portare un po' di Brasile in Italia dando vita alla collana «Brasiliana» e dedicando un ampio spazio, all'interno del proprio catalogo, alle opere di Rubem Fonseca. Per La Nuova Frontiera, di due dei quattro autori brasiliani inseriti nel catalogo si è occupato Gian Luigi de Rosa (Adriana Lisboa e Luiz Ruffato); mentre dei restanti, ovvero Caio Fernando Abreu e Ana Paula Maia, si sono occupate rispettivamente Adelina Aletti e Marika Marianello. La Vittoria Iguazu Editora ha pubblicato poche opere provenienti dal Brasile. Tra queste, *La misericordiosa* (2015) di Ariano Suassuna, una "commedia drammatica" che permise al proprio ideatore di raggiungere un certo grado di notorietà in patria. VIE non ha investito molto nella letteratura d'oltreoceano, ma il suo impegno nel pubblicare opere teatrali scritte originariamente in lingua portoghese è lodevole.

Il genere letterario che più prevale all'interno dei cataloghi di queste cinque case editrici è indubbiamente il romanzo, ma non mancano nemmeno raccolte di racconti, poesie e testi teatrali, appunto.

Nonostante gli editori italiani siano soliti denunciare uno scarso numero di vendite per quel che riguarda i racconti brevi, sembra invece esserci da parte di questi piccoli-medi editori un interesse particolarmente controverso per le traduzioni di racconti di autori lusofoni[43]. Per quanto in Italia non vada molto di moda la pubblicazione di racconti raccolti in antologie, questa strategia «è stata l'unica efficace vetrina italiana per quelle che definiremmo le ultime due generazioni di

[42] Cfr. l'intervista a Giacomo Falconi, in *Appendice*.
[43] M. LUPETTI, *La traduzione impedita: sulle frontiere geografiche, editoriali e di genere*, op. cit., p. 64.

autori lusitani di racconti»[44]. Ne è un esempio il progetto *Lusofônica. La nuova narrativa in lingua portoghese*, uscito per La Nuova Frontiera nel 2006, il quale comprende diciannove racconti di altrettanti scrittori, aventi lo scopo di mostrare al lettore italiano un ritratto inedito della letteratura in lingua portoghese. Vi sono poi i racconti di Rubem Fonseca, di José Eduardo Agualusa, di Lídia Jorge, di Álvaro do Carvalhal, di Mário de Sá-Carneiro e di Dulce Maria Cardoso.

Da non sottovalutare nemmeno le raccolte poetiche. Urogallo ha destinato alla poesia la collana «Orpheu»; ma nel panorama editoriale italiano anche la casa editrice Empiria di Roma, ad esempio, mette un grande impegno nel cercare di pubblicare le poesie di autori di espressione portoghese. Di saggistica non esce ancora moltissimo, ma le collaborazioni e i progetti che le università avviano con determinate case editrici potrebbero portare a buoni risultati nel prossimo futuro. Stessa cosa si può dire dei classici, i quali sono in aumento, ma si è ancora lontani dal poter affermare che ne siano stati pubblicati a sufficienza.

Insomma, sembra che in Italia si stia vivendo un momento storico nel quale si desidera cercare di introdurre opere provenienti da tutto il mondo e originariamente scritte in lingue "lontane dal centro". Tramite la pubblicazione di autori provenienti da realtà così distanti dalla nostra, questi piccoli-medi editori stanno esprimendo una sorta di "urgenza di rinnovamento della cultura". I traduttori, in tutto ciò, si sono dimostrati abili mediatori culturali; senza il loro contributo, infatti, queste terre lontane sarebbero probabilmente rimaste inesplorate ancora per molto. Da esplorare, comunque, c'è ancora moltissimo.

Rachele Ricci

Bibliografia

I. EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies*, in «Poetics Today International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication», Volume 11, number 1, 1990;
J. HEILBRON, *Book Translations as a Cultural World-System*, in «European Journal of Social Theory», vol. 2 (4), 1999;

[44] Ivi, p. 66.

A. DE SWAAN, *Words of the World: The Global Language System*, Cambridge, Polity Press, 2001;
D. CRYSTAL, *English as a global language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003;
F. MORETTI, *More Conjectures*, in «New Left Review», 20, Mar./Apr. 2003;
P. CASANOVA, *The World Republic of Letters*, Cambridge, Harvard University Press, 2004;
R. DEROBERTIS, *Fuori centro. Studi postcoloniali e letteratura italiana*, in *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, a cura di R. Derobertis, Roma, Aracne Editrice, 2010;
J. HEILBRON, *Structure and Dynamics of the World System of Translation*, in *International Symposium 'Translation and Cultural Mediation'*, UNESCO H.Q., February 22-23, 2010;
R. FRANCAVILLA, *Insegnare le letterature lusofone in Italia: materiali, desideri, lacune*, in *A Língua em Mil Pedaços Repartida. Sulla divulgazione della letteratura lusofona in Italia*, a cura di V. Tocco e M. Lupetti, Pisa, Edizioni ETS, 2010;
M. LUPETTI, *La traduzione impedita: sulle frontiere geografiche, editoriali e di genere*, in *A Língua em Mil Pedaços Repartida. Sulla divulgazione della letteratura lusofona in Italia*, a cura di V. Tocco e M. Lupetti, op. cit.;
R. MULINACCI, *Della lusofonia: itinerari di una presenza tra passato e futuro*, in *A Língua em Mil Pedaços Repartida. Sulla divulgazione della letteratura lusofona in Italia*, a cura di V. Tocco e M. Lupetti, op. cit.;
ID., *Come il Portogallo è diventato un'isola: la letteratura portoghese in traduzione italiana*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011;
V. TOCCO, *Breve storia della letteratura portoghese*, Roma, Carocci Editore, 2011;
A. BRAZ, *Chosen Literatures: Core Languages, Peripheral Languages, and the World Literary System*, in «Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature», Volume 47, Number 4, December 2014;
M. BUCAIONI, *Nient'altro che facezie(?). Su un Serial Killer risibile o forse no*, in J. MELO, *The Serial Killer*, Perugia, Edizioni dell'Urogallo, 2017;
M. BUCAIONI, *Translating Portuguese-Writing Africa Into Italian*, in *Ideology and appropriation/abrogation issues*, Salamanca, 28-30 novembre 2018.

Sitografia (ultima consultazione: 10/04/2020)

DGLAB – <http://dglab.gov.pt/>;
Edizioni dell'Urogallo – <https://www.urogallo.eu/>;
Eurostat – <https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/-/EDN-20180423-1>;
FBN – < https://www.bn.gov.br/explore/programas-de-fomento/programa-apoio-traducao-publicacao-autores>;
Goethe Institut – <https://www.goethe.de/en/kul/lit/20430303.html>;
Instituto Camões – < https://www.instituto-camoes.pt/en/>;
Istituto nazionale di statistica (Istat), Report *Produzione e lettura di libri in Italia – Anno 2018*, pubblicato il 3 dicembre 2019 – <https://www.istat.it/it/archivio/236320>;
La Nuova Frontiera – <https://www.lanuovafrontiera.it/chi-siamo/>;
RTP – <https://www.rtp.pt/noticias/cultura/dglab-e-camoes-instituto-unem-programas-de-apoio-a-traducao-e-edicao-literaria_n1163775>;
Tuga Edizioni – <http://www.tugaedizioni.com/chi-siamo/>;
Vittoria Iguazu Editora – <http://www.vittoriaiguazueditora.com/>;
Voland Edizioni –<https://www.voland.it/libro/9788862433358>; <https://www.voland.it/catalogo/collana/3>; <https://www.voland.it/catalogo/collana/8>.

Intervista a Marco Bucaioni, editore di Edizioni dell'Urogallo (27 febbraio 2020)

Come e quando nasce Edizioni dell'Urogallo?

Le Edizioni dell'Urogallo nascono legalmente nel 2007 e arrivano alla prima pubblicazione nel 2009. Nascono dalla mia volontà di tentare di radunare in un solo catalogo il maggior numero di opere letterarie tradotte dal portoghese, possibilmente seguendo un'agenda il più possibile canonica.

Che rapporto avete con i vostri autori?

Meraviglioso. I nostri autori vivi sono generalmente contenti di essere tradotti in italiano. Credo che abbia a che fare con il prestigio percepito della lingua italiana vista da paesi che, in fin dei conti, si considerano culturalmente più periferici. E con il fatto che la traduzione, di per sé, è considerata come un premio letterario, un riconoscimento consacrante necessario nella vita letteraria di un autore che sa di muoversi all'interno di una letteratura marginale. Ho sempre visto una grande coscienza di questo posizionamento nei nostri autori. Buona parte degli autori che abbiamo pubblicato sono più che consacrati nel loro spazio letterario d'origine, e sono ben pubblicati, da case editrici di riferimento, con un grande capitale simbolico e con un potere di diffusione molto grande in patria. Il fatto di essere pubblicati in Italia (o in altri paesi europei) da piccoli marchi non diminuisce l'entusiasmo e il rispetto che questi autori dimostrano di avere nei confronti di chi traduce e pubblica oltrefrontiera.

Nel giro di quindici anni mi è successo una sola volta di avere a che fare con un autore che si aspettava dalla nostra casa editrice un riscontro migliore. Più delicate sono le situazioni di autori esordienti che ancora non hanno ben chiara la situazione di marginalità in cui versano le letterature di lingua portoghese, non soltanto viste

dall'Italia, ovviamente, ma nel mercato letterario mondiale. M'è capitato recentemente di parlare con una scrittrice, autrice di un paio di romanzi di grande successo in Portogallo, che mi manifestò che si aspettava di moltiplicare esponenzialmente le sue entrate in termini di diritti d'autore con la traduzione dei suoi libri nei grandi mercati europei. A memoria d'uomo, è successo solo a José Saramago in vita.

Al di là delle aspettative nei confronti della casa editrice, mi sia permesso di aggiungere, alcuni degli autori che ho tradotto o semplicemente pubblicato in Italia si sono rivelati negli anni tra le persone più interessanti che ho conosciuto nella vita. Alcuni di loro li considero esempi di condotta, persone che sono state capaci di darmi lezioni importanti anche con un contatto spesso assai circoscritto nel tempo.

Il denaro messo a disposizione dalla DGLAB, dall'Instituto Camões o dalla FBN per il supporto alle traduzioni ricevuto è stato sufficiente a coprire le spese per cui era stato erogato?

Sì, purtroppo. Purtroppo perché, dato che i fondi della DGLAB specialmente non sono poi così tanti, questo significa che la traduzione letteraria è sottopagata o non pagata. Non pagata specialmente nel mio caso personale, visto che accumulo le mansioni di imprenditore e di traduttore e non mi sono mai riuscito a pagare una traduzione. Il che non va bene. Ma tant'è: finora non vedo all'orizzonte progetti capaci di far girare le cose in modo da pagare degnamente i traduttori dal portoghese: la famosa marginalità di cui sopra (l'anonimato internazionale) rende difficilissimo vendere libri di autori portoghesi, brasiliani o africani in Italia. O perlomeno venderne a sufficienza per poter mantenere una struttura d'impresa che riesca a continuare a lavorare e allo stesso tempo a pagare decentemente i traduttori. È molto triste. Molto.

Mi piacerebbe che tra i colleghi traduttori, ma soprattutto tra i colleghi editori si aprisse uno spazio di discussione su questo punto: dove stiamo andando? Cosa stiamo facendo? È possibile immaginare un futuro in cui la traduzione letteraria dal

portoghese possa diventare un mestiere? Ovviamente sono questioni molto delicate: il circuito del libro soffre di alcuni paradossi evidenti a vari livelli. È noto agli operatori del settore, per esempio, che la distribuzione libraria, anziché fare il suo lavoro (distribuire), spesso ostacola l'accesso al mercato da parte dei titoli dei piccoli marchi. Anche le librerie di catena spesso hanno questo ruolo: negli anni mi è capitato varie volte di ricevere ordini da poveri clienti disperati a cui commessi di librerie di catena avevano garantito che i nostri libri non si trovavano da nessuna parte, quando sarebbe bastata una telefonata, una mail, una ricerca di Google per trovare addirittura il mio numero di cellulare. Alcune pur legittime richieste di traduttori più accorti si scontrano contro questa realtà: se, da un lato, è vero che l'editore si deve prendere il rischio d'impresa e pagare degnamente il traduttore, dall'altro lato, chi mai se la sente di prendersi il rischio di un'impresa votata al fallimento già alla partenza?

Conosce altri enti, oltre a quelli sopra citati, che istituiscono fondi destinati alla traduzione delle opere di autori lusofoni?

No.

Quali sono le difficoltà maggiori che si riscontrano nel dover tradurre testi provenienti da contesti geografici e culturali così diversi tra loro? Il traduttore italiano che traduce dal portoghese tende a specializzarsi in una determinata varietà linguistica?

Non starò qui a dire che è facile tradurre un libro proveniente da un paese lontano. Mi è capitato di tradurre Luís Cardoso, di Timor Est, e ovviamente la traduzione ha coinciso necessariamente con l'accumulazione di tutta una serie di informazioni su quel paese. Mi è capitato di tradurre libri africani, e in alcuni casi ho trovato passi problematici, difficili da capire prima che da tradurre. Ma in generale vorrei dire che la letteratura non è né reportage né cronaca: è letteratura, dunque anche tradurre opere di culture relativamente più vicine è pur sempre una sfida.

Spesso gli autori usano la lingua come pare a loro, torcendola di proposito per ottenere determinati scopi estetici (il che mi pare anche giusto, visto che fondamentalmente il loro lavoro è anche questo); questo statuto particolare dell'uso della lingua in letteratura fa sì che spesso il problema si ponga di autore in autore, o di libro in libro, piuttosto che di paese in paese. Penso alla recente ri-traduzione che ho fatto di *A Paixão* di Almeida Faria: il fatto che l'autore sia portoghese e non africano o brasiliano non mi ha aiutato granché: si tratta di una storia ambientata nell'Alentejo latifondista degli anni Sessanta, e dunque mi son dovuto andare a vedere tutta una serie di parole a me più che sconosciute relative a formati di coltivazione del terreno, suddivisioni catastali, edilizia agricola, mansioni di lavoratori e loro caratteristiche (e poi sono dovuto andare a cercare equivalenze spesso inesistenti). Per di più, la prosa è tutt'altro che tradizionale, con continue metafore ardite e soluzioni di significati impliciti... Rispetto a quel libro, mi trovo molto più a mio agio con un João Paulo Borges Coelho o con un certo José Eduardo Agualusa, solo per fare due esempi.

L'Africa, poi, soffre storicamente di una specie di tabù da parte di alcuni europei: è vista come una terra sconosciuta e soprattutto inconoscibile, arcana e distante. Certo, esistono scritture, come quella di Ana Paula Tavares (soprattutto in prosa), che sfidano ogni tradizione e s'impongono come proposte estetiche difformi, eterodosse (che poi è il motivo per cui è interessante leggerla in Portogallo come in Italia...). Non so quanto questo succeda *in quanto* è africana. Nella misura in cui mi è difficile penetrare l'Alentejo latifondista degli anni Sessanta di cui sopra, entrare in consonanza con una dimensione coloniale ormai perduta nell'altopiano del Sud dell'Angola non sarà una sfida poi tanto più grande...

Capita spesso, e non soltanto in Italia, che i traduttori traducano da varie parti del dominio della lingua portoghese. Per di più, secondo me, la stessa prosa portoghese contemporanea è già un prodotto che vive su una tensione estetica non del tutto assimilabile a quanto succede in altri paesi europei. La questione, poi, delle ambientazioni, dei toponimi e dei culturemi, in generale, si pone anche in questo

caso: visto che la cultura portoghese non è precisamente di pubblico dominio in Italia e in Europa, anche lì si pongono spesso i problemi di apparato extratestuale o di "spiegazione culturale" che ci troviamo davanti quando affrontiamo la traduzione di un testo extraeuropeo.

Perché, secondo lei, la letteratura lusofona in Italia fatica ad emergere, rimanendo così una letteratura di "nicchia"?

In primis vorrei notare che non lo fa soltanto in Italia, altrimenti facciamo la figura dei provinciali da soli, quando invece il problema è globale. Le letterature di lingua portoghese (non mi convince a impiegare quell'aggettivo!) sono "di nicchia" un po' in tutto il mondo; il panorama è abbastanza sconfortante, con piccole eccezioni (come per esempio il buon nome e il successo di certi autori di lingua portoghese in Francia, come António Lobo Antunes, Lídia Jorge, ma anche Agualusa e Mia Couto...). E il problema, secondo me, essendo globale, come tale va trattato. Per rispondere, dunque, le letterature di lingua portoghese sono poco note e relativamente poco apprezzate in Italia proprio perché lo sono sulla scena letteraria mondiale.

Il famoso boom latinoamericano della seconda metà del XX secolo, che ha portato, da un lato, García Márquez al Nobel e in tutte le librerie mondiali e, dall'altro, una serie sterminata di autori di lingua spagnola (anche spagnoli!) ad essere tradotti in tantissime lingue non è accaduto e non sta accadendo per i paesi di lingua portoghese. Capire come si muovono certe cose non è facile, e tantomeno prevedere certi movimenti. Alcune cose sono più o meno certe: se non si muovono gli inglesi e gli americani, noi da soli è assai difficile che ci muoviamo. Come si diceva sopra, anche se si muovono i francesi, può non bastare (vedasi il caso di Lobo Antunes, pure ben pubblicato in Italia – Einaudi e poi Feltrinelli – e fondamentalmente ignorato da grande critica e grande pubblico!).

Spesso m'interrogo sul senso del mio stesso lavoro: so benissimo che non sarà l'Urogallo a portare nessun autore portoghese o brasiliano o angolano alla ribalta né

in Italia né tantomeno in Europa. Sospetto, con buona pace degli esimi colleghi, che non saranno neanche gli altri marchi più o meno eroici, più o meno piccoli e agguerriti, che sogliono pubblicare traduzioni dal portoghese di livello, e dunque m'interrogo se tutto questo ha senso, se non dovremmo cercare di agire su un piano diverso. Ma quale? E come? Ammesso poi che sia possibile.

Qual è la nozione che il lettore italiano ha del mondo lusofono?

Del mondo "lusofono" il lettore italiano ha una nozione abbastanza discontinua. Con l'aumento esponenziale del turismo in Portogallo degli ultimi anni una fetta sempre più grande della popolazione italiana sa riconoscere il Monastero dei Gerolamini a Belém, la Baixa di Lisbona e il Castello. Più in là non vanno. Tanta altra gente ha avuto esperienze di viaggi e/o vissuto a Capo Verde o in Brasile. Il problema è trasferire queste esperienze sul piano letterario. La presenza di Tabucchi come nome tutelare del Portogallo in Italia fa ancora sì che alcuni viaggiatori che vogliono approfondire o semplicemente darsi un tono si accontentino di leggere un testo di Tabucchi. Che, per carità, il Portogallo lo conosceva benissimo, ma a me fa impressione l'idea di non dare voce in nessun modo ai cosiddetti abitanti del posto.

Però mi devo chiedere in che misura questa torsione sia inevitabile: l'immagine dell'Italia all'estero è notoriamente soltanto lontanamente imparentata col paese reale che noi viviamo tutti i giorni, infarcita di stereotipi duri a morire. E così l'immagine del Portogallo e quella del Brasile soffrono degli stessi stereotipi. Quella dell'Africa di lingua portoghese semplicemente è assente in molti casi: ancora si fatica ad annoverare il portoghese tra le grandi lingue ex-coloniali d'Africa in Italia.

Qual è il modo più efficace per farsi conoscere? Fiere? Social?

È una domanda difficilissima. Non ho grande esperienza dei cosiddetti Social Network. Ho una pagina Facebook della casa editrice che gestisco io a sprazzi quando ho tempo, per cui non posso rispondere sulla parte "social". Le fiere sono di certo utili. Ma sia nel caso del quesito precedente che in questo caso ho il sospetto

che la risposta alla questione sia altrove: inizio a capire cosa significa davvero la marginalità. Occuparsi di una cultura marginale significa occuparsi di una cultura che a parlarne in giro desta sorpresa. Se se ne parla una seconda volta, desta di nuovo sorpresa. Se se ne parla per dieci anni di seguito, la reazione è uguale: sorpresa. Le culture di lingua portoghese sono una sorpresa costante, inesauribile, non si arriva mai al piano della conoscenza, del consueto, dell'abituale. Essere marginali è questo: è essere sempre una novità, una sorpresa, un'eccentricità. E tali si rimane.

Quando iniziai a interessarmi delle culture di lingua portoghese, all'inizio degli anni 2000, questo mondo fu per me una sorpresa. E immaginavo che con l'aumento delle traduzioni, attraverso il lavoro di un crescente numero di cattedre di lingua e letteratura portoghese e brasiliana, negli anni questa parte di mondo sarebbe diventata meno ignota. Non mi pare. I nomi che il lettore medio conosceva nei primi anni 2000 sono gli stessi che conosce oggi: le librerie di catena continuano spesso a tenere le ristampe degli stessi titoli...

Che rapporti avete con le pagine culturali e con i mezzi di comunicazione?

Scarsi. Sporadici. Tendenzialmente deludenti nei loro risultati. Per la loro scarsità ovviamente è colpa mia, che non riesco ad avere un ufficio stampa funzionante. Per i risultati deludenti, spesso è colpa del circuito della comunicazione culturale che è cambiato tantissimo, mi dicono. Una recensione sposta sempre meno copie, anche se pubblicata in posti interessanti.

Qual è l'importanza della collaborazione/relazione tra università ed editoria nella diffusione della cultura lusofona in Italia?

La domanda è giusta: quella barra tra collaborazione e relazione dice tutto. In Italia più che altrove il mondo universitario entra a gamba tesa in quello editoriale nel caso della lingua portoghese.

Anche nel mondo di lingua inglese, specialmente negli Stati Uniti, spesso sono le University Press a colmare la lacuna editoriale di traduzioni (non specialmente dal

mondo di lingua portoghese) o marchi non-profit che, anche se non sono riconducibili al mondo dell'Accademia, lo sono ancor meno al mondo dei grandi conglomerati editoriali...

L'Università, nel suo insieme, ha un relativo potere consacrante nei confronti di un corpus letterario. Questo potere può essere esercitato in modo più conservatore o più progressista, se vogliamo. Una parte consistente della lusitanistica italiana sembra non essere per nulla soddisfatta di stare tutto il tempo in cattedra e ha deciso di rimboccarsi le maniche e di tentare di fare qualcosa di più per dare a conoscere la propria disciplina al di fuori delle aule, in questo dimostrando un attivismo tutt'altro che conservatore. Se sia un bene o un male non so. Forse era inevitabile, nella misura in cui soltanto chi s'è formato per anni sulle letterature di lingua portoghese ne conosce al contempo il valore, mentre non può che rimanere allibito davanti allo stato delle cose (assenza di traduzioni, circolazione limitatissima delle stesse eccetera) e dunque chi è più intraprendente e ha voglia di fare qualcosa lo fa...

Forse questa postura ha però un limite, intrinseco anche al discorso di queste domande e di queste risposte: noialtri che veniamo dalla lusitanistica tendiamo a vedere queste letterature come un'unità – o perlomeno un mondo variegato al suo interno, ma che rimane il nostro orizzonte ideale. Una buona parte del pubblico non lo fa. Ed è giusto così. D'altra parte, gli Studi Letterari sono ancora organizzati, in lungo e in largo nella nostra penisola, sulla base delle filologie nazionali ottocentesche: letteratura inglese, letteratura francese, eccetera, poi "espanse" per contenere eventualmente le propaggini americane, africane eccetera delle letterature delle ex-madrepatrie. Noi, dunque, pensiamo a blocchi di lingue ex-imperiali. Il pubblico non necessariamente. E così i cataloghi di tante case editrici generaliste.

Rachele Ricci

Intervista a Giacomo Falconi, traduttore (17 febbraio 2020)

Quali sono le difficoltà maggiori che si riscontrano nel dover tradurre testi provenienti da contesti geografici e culturali così diversi tra loro? È necessaria una specializzazione/il traduttore dal portoghese traduce solo da una varietà linguistica?

Quando parliamo di lusofonia, parliamo di contesti geografici molto distinti e distanti, che includono l'Europa, l'Africa, l'America e l'Asia. Ogni realtà in cui si parla portoghese presenta termini, espressioni, suoni, colori ed elementi culturali specifici, che rendono così variegata e ricca questa lingua. Al tempo stesso, tutto ciò fa sì che il lavoro del traduttore risulti più complesso rispetto ad altre lingue racchiuse in un unico contesto geografico. È estremamente difficile riuscire a padroneggiare tutte le varianti del portoghese; pertanto, è normale che il traduttore tenda a specializzarsi in una variante, quella che sente più "sua", per motivi culturali, lavorativi o per una semplice preferenza personale, pur non essendo affatto, questa, una scelta obbligata. Si pensi all'enorme varietà di flora e fauna presente in Brasile, che ha dato origine a una grande ricchezza di termini usati per denominare animali, piante e frutti di uso comune a livello locale, ma che spesso risultano sconosciuti a chi padroneggia esclusivamente il portoghese europeo. A questo proposito, una delle ultime traduzioni editoriali di cui mi sono occupato, ambientata in un contesto rurale tipico dell'area di Minas Gerais in Brasile, mi ha spinto a dedicare tempo e risorse ad approfondire le conoscenze di elementi naturalistici che, per chi ha familiarità con quella zona, rappresentano termini della quotidianità, ma che per il lettore italiano appaiono assolutamente esotici e nuovi (*agutí*, *araçá*, *bem-te-vi*, giusto per citarne qualcuno).

Per quali case editrici ha lavorato? Che genere di testi ha tradotto? Ha curato delle collane?

Mi occupo di traduzione editoriale da circa cinque anni. L'attività di scouting mi permette di ricevere tantissime opere da valutare, e di conseguenza ho la possibilità di incentrare il mio tempo e le mie risorse unicamente sulla traduzione di testi che mi hanno davvero conquistato, per la bellezza della narrazione, per la qualità stilistica o anche solo semplicemente per l'originalità con cui sono stati realizzati. Nonostante non sia attivo in questo campo da molti anni, dato che resto principalmente un traduttore tecnico, ho già avuto la possibilità di collaborare con svariate case editrici indipendenti (Exòrma, Edicola, ObarraO, Quarup, Tuga), ciascuna delle quali si caratterizza per una forte impronta personale e per la grande ricerca di opere di qualità, indipendentemente dalla connotazione geografica o linguistica dell'autore. Tra queste collaborazioni, quella con Tuga è particolarmente solida: dallo scorso anno mi sto infatti occupando della traduzione di opere di narrativa di autori brasiliani per la collana «Torre de Belém».

Il compenso del traduttore è adeguato al lavoro richiesto?

Assolutamente no. Questo è uno dei principali problemi del nostro lavoro. Purtroppo la traduzione editoriale, come avviene con molti lavori intellettuali in questo Paese, è estremamente sottopagata e poco tutelata; non a caso spesso viene vista come un semplice "passatempo", come un qualcosa da affiancare a un'occupazione principale. Purtroppo, considerando lo scarsissimo numero di lettori in Italia (per non parlare dei "lettori forti") e la profonda crisi del settore, è facile comprendere come anche in questo campo si tenda a ridurre il più possibile i costi. Di conseguenza, nonostante l'estrema difficoltà (unita all'estrema bellezza) di questo lavoro, difficilmente un traduttore editoriale italiano riesce a sostenersi unicamente con questa fonte di reddito. Il problema poi non si limita soltanto al basso prezzo corrisposto a cartella, ma anche alle clausole capestro inserite nei contratti e alla pessima abitudine di dilatare il più possibile i tempi di pagamento. Fortunatamente, grazie a STRADE, il sindacato dei traduttori editoriali nato alcuni anni fa su

iniziativa di un gruppo di colleghi intraprendenti e lungimiranti, le cose stanno iniziando lentamente a cambiare.

*I fondi economici stanziati dai vari enti stranieri a supporto delle traduzioni sono serviti a incrementare la quantità/qualità dei libri tradotti? Il denaro ricevuto è stato sufficiente a coprire le spese per cui era stato erogato? Conosce altri enti che, oltre all'*Instituto Camões*, la DGLAB e la FBN, istituiscono fondi destinati alla traduzione di autori lusofoni all'estero?*

I fondi economici stanziati dagli organismi citati difficilmente riescono a coprire tutti i costi di traduzione, dato che, in media, si attestano intorno ai 1.500 dollari, eppure rappresentano uno dei pochissimi strumenti di cui il traduttore editoriale dispone per convincere un editore ad acquistare i diritti di un'opera che ritiene assolutamente meritevole di essere pubblicata. Considerando l'attuale situazione del mercato italiano, non sorprende che negli ultimi anni, a causa di una maggiore consapevolezza delle case editrici italiane verso queste forme di finanziamento, stia diventando sempre più difficile ottenere anche cifre modeste da questi organismi, visto l'esponenziale incremento delle richieste di finanziamento rispetto a pochi anni fa. È comunque indubbio che l'*Instituto Camões*, la DGLAB e la FBN sono riusciti a incrementare la quantità e anche la qualità delle opere tradotte pubblicate in Italia, visto che ogni singola richiesta viene valutata sulla base di diversi criteri, tra cui la qualità del testo di partenza, il catalogo della casa editrice e il curriculum del traduttore.

Perché, secondo lei, la letteratura lusofona rimane, in Italia, una letteratura "marginale"?

Il mercato editoriale italiano rimane fortemente legato alla letteratura anglosassone, a cui fanno seguito, a una distanza decisamente marcata, la letteratura francese e quella spagnola, quest'ultima esplosa grazie al boom del realismo magico, a partire dalla fine degli anni Sessanta. In questo contesto, la letteratura lusofona resta

relegata in un angolo, emergendo più per dei singoli autori diventati oramai iconici (su tutti, José Saramago in Portogallo e Jorge Amado e Paulo Coelho in Brasile) che come letteratura a sé. Ciò è dovuto principalmente alla scarsa conoscenza da parte del lettore italiano (e di conseguenza degli editori) delle peculiarità culturali di più mondi che condividono la stessa lingua: da una parte il Portogallo, considerato una semplice "periferia" della Spagna, e dall'altra il Brasile, visto come pittoresca patria di bravi calciatori e ballerine di samba, e non come un Paese immenso da oltre 200 milioni di abitanti, ricco di storia, tradizioni e diversità, per non parlare delle letterature dell'Africa di espressione portoghese.

Qual è la nozione che il lettore italiano ha del mondo lusofono?

Scarsa o nulla. Il lettore italiano confonde spesso la letteratura portoghese con quella spagnola e ha una conoscenza molto limitata degli autori brasiliani; pertanto è estremamente difficile diffondere e far conoscere al grande pubblico autori che in patria riscuotono un grande successo. Questa lacuna è in parte legata alla scarsissima diffusione dell'insegnamento della lingua portoghese in Italia, nonostante rappresenti la sesta lingua più parlata al mondo.

Qual è l'importanza della collaborazione/relazione tra università ed editoria nella diffusione della cultura lusofona in Italia?

Chiaramente, ogni iniziativa volta a diffondere la cultura lusofona in Italia va incoraggiata e pubblicizzata; a questo proposito, negli ultimi tempi sono sorte nuove realtà, come associazioni culturali, gruppi di lettura e laboratori volti a far conoscere meglio questo mondo. Va da sé che qualsiasi sinergia tra università ed editoria non può che contribuire ad aumentare la consapevolezza in merito all'importanza della lusofonia. Mi riferisco in particolare alla presentazione presso le università dei cataloghi delle case editrici che si occupano di autori lusofoni e all'organizzazione di specifiche giornate di studio, con seminari professionalizzanti che avvicinino gli

studenti alla professione di traduttore editoriale e presentino in modo franco e aperto i vantaggi e gli svantaggi di questo bellissimo mestiere.

Rachele Ricci

Intervista a Roberto Francavilla, traduttore e professore all'Università di Genova (2 febbraio 2020)

Quali sono le difficoltà maggiori che si riscontrano nel dover tradurre testi provenienti da contesti geografici e culturali così diversi tra loro? Il traduttore italiano che traduce dal portoghese tende a specializzarsi in una determinata varietà linguistica?

Il Portogallo e il Brasile sono due contesti culturali e sociali così diversi e lontani (nonostante le ovvietà di una radice portoghese comune) che è davvero impensabile per un traduttore spostarsi da uno all'altro senza avere questa consapevolezza e senza aver frequentato a fondo le due letterature. I riferimenti generali, specie nel caso brasiliano, si producono in territori così complessi dal punto di vista antropologico da richiedere competenze di natura specifica. Lo dimostra ampiamente il lessico, ma non solo.

Per quali case editrici ha lavorato? Che genere di testi ha tradotto? Ha curato delle collane?

Traduco essenzialmente narrativa e ho la fortuna di collaborare ormai in maniera puntuale e sistematica con due grandi editori, Adelphi e Feltrinelli. Per un piccolo ma vivace editore livornese (Vittoria Iguazu) dirigo una collana di studi di americanistica a carattere letterario e in generale umanistico.

Secondo lei, il compenso del traduttore è adeguato al lavoro richiesto?

No, in Italia i traduttori sono in generale sottopagati. Ed è purtroppo frequente che alcuni editori improvvisati, con una certa scaltrezza, tendano a blandire giovani aspiranti traduttori offrendo in cambio delle loro competenze visibilità e "curriculum"

anziché denaro. Queste pratiche sono assolutamente negative e creano pericolosi circoli viziosi.

*I fondi economici stanziati dai vari enti stranieri a supporto delle traduzioni sono serviti a incrementare la quantità/qualità dei libri tradotti? Il denaro ricevuto è stato sufficiente a coprire le spese per cui era stato erogato? Conosce altri enti che, oltre all'*Instituto Camões*, la DGLAB e la FBN, istituiscono fondi destinati alla traduzione di autori lusofoni all'estero?*

I fondi erogati dipendono quasi sempre dalla volontà delle istituzioni da cui dipendono e di conseguenza dai governi. Negli ultimi vent'anni sia il Portogallo sia il Brasile hanno ampiamente usufruito di questi appoggi, creando spesso un aumento di flusso nelle traduzioni e un aumento (ma davvero non decisivo) nel bacino di utenza rappresentato dai lettori italiani. Oggi i fondi scarseggiano e le aspirazioni dei governanti brasiliani, purtroppo, non si rivolgono particolarmente all'universo della cultura e della ricerca.

Perché, secondo lei, la letteratura lusofona rimane, in Italia, una letteratura "marginale"?

Questa è una domanda a cui tento di rispondere da tempo, senza aver raggiunto conclusioni decisive. Le gerarchie culturali (anche accademiche) sono complici di questo stato delle cose, ma sicuramente non decisive. Il portoghese è una delle lingue più parlate al mondo e la storia del suo viaggio ci restituisce isotopie che attraversano ogni angolo del globo: eppure oggi è spesso definita ancora una "lingua minore".

Qual è la nozione che il lettore italiano ha del mondo lusofono?

Ne ignora completamente la tradizione. Dal lato portoghese, alimenta il suo immaginario letterario attraverso la mitizzazione di una figura che crede di aver letto e in realtà non ha letto, cioè Pessoa. E conosce qualche romanzo di Saramago. Dal lato brasiliano, soprassedendo sul "caso Paulo Coelho" che non è per nulla

rappresentativo della letteratura del suo Paese, sopravvivono gli ottimi romanzi di Jorge Amado, costantemente ripubblicato. Il resto si lega a letture sporadiche, mode passeggere.

Qual è l'importanza della collaborazione/relazione tra università ed editoria nella diffusione della cultura lusofona in Italia?

Fondamentale. Molta della conoscenza delle letterature portoghese, brasiliana e africane di lingua portoghese in Italia passa dal lavoro dei docenti di queste materie che, spesso, sono importanti anche nelle vesti di traduttori, critici, divulgatori. Una buona parte del mercato editoriale legato a queste letterature è formato da studenti o ex-studenti universitari che hanno acquisito competenze riguardo a questi mondi culturali. Sono fra i pochi lettori, fra l'altro, ad avere dimestichezza con una tradizione, con il canone, con la storia: aspetto che reputo imprescindibile.

Rachele Ricci

Intervista a Gianluca Galletti, editore di Tuga edizioni (4 novembre 2019)

Le collane della casa editrice: «Torre de Belém» e «Torre do Tombo».

«Torre de Belém» è la collana di narrativa. Abbiamo scelto come simbolo per questa collana la Torre de Belém perché è il monumento che ha contraddistinto la grande epopea portoghese. I portoghesi si sono diretti e aperti verso il mare, verso l'Oceano, proprio come la prua di questa torre a forma di nave. Ci interessava porre come simbolo della collana l'immagine della Torre de Belém, seguita da una scia con colorazioni diverse, scelte in base al Paese di provenienza dell'autore: tricolore portoghese, tricolore brasiliano *etc*. Questa nave, insomma, va e porta con sé delle connotazioni culturali. I portoghesi, infatti, partendo proprio dalle sponde del Rio Tejo, luogo in cui è attualmente situata la Torre de Belém, si diressero verso nuove mete, per poi tornare in un secondo tempo nella madrepatria, arricchiti da queste nuove culture e tradizioni con le quali erano entrati in contatto.

«Torre do Tombo» è la collana legata alla saggistica. Abbiamo scelto questo nome perché la Torre do Tombo è l'archivio nazionale portoghese, la sede di tutta la cultura lusitana. Nel corso del tempo l'archivio è riuscito a resistere a varie vicissitudini, tra cui incendi, terremoti, spostamenti; prima, infatti, l'archivio era al Castelo de São Jorge mentre adesso si trova nella zona di Entrecampos. Momentaneamente rientra in questa collana *Il piccolo libro del Grande Terremoto – Lisbona 1755* di Rui Tavares. Ci sono dei giorni che cambiano la storia dell'umanità. La tesi di Tavares è proprio quella di far rientrare il terremoto di Lisbona del 1755 tra questi momenti in cui le coscienze vengono profondamente scosse, a livello sia nazionale sia internazionale. Il terremoto di Lisbona fu difatti uno dei temi discussi all'interno della Repubblica delle Lettere. Durante l'Illuminismo, i vari filosofi e scrittori affrontarono anche questa tipologia di tematiche, poiché era comune cercare

di interpretare le catastrofi naturali. Ne parlò Voltaire, scrivendo un poema proprio sul disastro di Lisbona. Il tema venne riproposto anche nel *Candido*, una tra le sue opere più famose. L'autore entrò inoltre in polemica sull'argomento anche con Rousseau e, attraverso uno scambio epistolare, i due cercarono di riflettere sulla ragione per cui questo tremendo terremoto, seguito da un grande tsunami, si scagliò proprio sulla città di Lisbona, e non su altre. Nell'ultimo capitolo Tavares parla di una sorta di psicosi collettiva, che ha scavato nelle coscienze dei *lisboetas*. Tutt'oggi, passeggiando per Lisbona, i segni del terremoto sono ancora evidenti. La catastrofe ha dato la possibilità alla casa regnante, e in particolar modo al Marquês de Pombal, di rinnovare e di portare Lisbona al livello delle altre capitali europee.

Per quanto riguarda le novità legate a questa collana, c'è in cantiere un libro di Pessoa che contiene i suoi scritti dal '22 al '35. Sono dei pensieri, delle riflessioni sul fascismo, sulla dittatura militare e su Salazar. È un testo della casa editrice Tinta da China che ci è sembrato interessante perché si parla di quel periodo purtroppo funesto per l'Italia. È interessante vedere come un autore, già considerato internazionale all'epoca e che aveva modo di viaggiare molto, interpretasse l'inizio di questa "nuova cultura", la quale, purtroppo, è poi stata d'esempio anche per altri uomini e Paesi.

Che rapporto avete con i vostri autori?

Pedro Vieira è un illustratore e un conduttore di programmi televisivi in Portogallo; il suo libro, *Ultima fermata, Massamá*, ci è stato suggerito dalla persona che poi lo ha tradotto, ovvero Laura Fasolino. La storia è ambientata ai giorni nostri e racconta la vita del pendolarismo tra Lisbona e le sue periferie. Massamá è infatti una delle fermate della linea ferroviaria Lisboa-Sintra. Per quanto riguarda il rapporto con l'autore, prima abbiamo preso contatto direttamente con Vieira e solo successivamente abbiamo contattato la casa editrice che ha pubblicato il suo libro in Portogallo. I rapporti sono stati buoni sin da subito e si sono rivelati fondamentali soprattutto per la traduzione. Capita spesso che possano sorgere dei dubbi, ed è importante avere la possibilità di mettersi direttamente in contatto con l'autore per

chiedere dei chiarimenti o dei suggerimenti. Il testo ha presentato alcune difficoltà, giacché erano presenti molti modi di dire assolutamente gergali, propri della città, oppure per via, ad esempio, di alcuni slogan pubblicitari che sarebbero risultati molto complessi da tradurre senza l'aiuto dell'autore.

André Timm, invece, ha aiutato Giacomo Falconi, traduttore specializzato soprattutto nelle traduzioni di testi provenienti dal Brasile.

Fisicità della casa editrice, traduttori, autori e collaboratori.

La sede legale si trova a Bracciano, anche se abbiamo in progetto di spostarci a Roma. Per quanto riguarda la traduzione, collaboriamo con alcune persone in maniera più assidua, come ad esempio con Federico Giannattasio, che ha tradotto per noi soprattutto gli autori classici quali Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco; sta per uscire, sempre tradotto da Giannattasio, anche un testo di Eça de Queirós. A tal proposito, mi preme molto sottolineare che la nostra casa editrice non pubblica testi già editi in Italia; segue questa linea per differenziarsi un po' ma soprattutto perché, vista la vastità del bacino dal quale si può attingere, non avrebbe nemmeno troppo senso farlo. Tornando ai traduttori a cui ci siamo affidati: ci sono state in passato alcune collaborazioni estemporanee, come quella con Laura Fasolino sia per la traduzione di Pedro Vieira sia per un libro per bambini della collana «Piccole Torri», intitolato *Mio nonno, re di poca cosa*, di João Manuel Ribeira. Tra l'altro, abbiamo avuto modo di incontrare e presentare questo autore qui a Roma, all'Istituto Portoghese di Sant'Antonio in Roma e al Caffeina di Viterbo. Tutto ciò che invece non si riesce a fare tramite collaborazioni, alla fine, arriva a me, e me ne occupo personalmente.

La casa editrice nasce da una mia passione personale scaturita da un percorso di studi fatto presso l'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo. Dopo un'esperienza di lavoro in Angola, una volta tornato in Italia, ho deciso di aprire la casa editrice. Dunque, se capisco che non è possibile delegare un lavoro a un collaboratore col quale siamo soliti lavorare, finisco col dedicarmi personalmente al

testo e alla sua traduzione. Una casa editrice piccola come la nostra, comunque, necessita assolutamente di rapporti interpersonali stretti; tutti dobbiamo fare squadra per cercare di ottenere i risultati migliori. Il fatto di non lavorare nello stesso luogo fisico non vuol dire che non ci possa essere un confronto, e alla fine una convergenza, sulle varie scelte da adottare.

Quali sono state le difficoltà maggiori all'inizio?

Aprire una casa editrice è stato un rischio, soprattutto in un Paese in cui la lettura viene tenuta in un angolo alquanto buio della vita, ma per me è stata una sorta di missione; le sfide comunque ci piacciono e cerchiamo di affrontarle nel miglior modo possibile.

Qual è il modo più efficace per farsi conoscere? Fiere? Festival? Social?

Abbiamo iniziato a partecipare alle fiere con una certa intensità lo scorso anno, quindi nel 2018. Abbiamo iniziato con Napoli Città Libro per poi proseguire con il Salone del Libro di Torino, Pisa e Roma. Anche quest'anno abbiamo cercato di continuare su questa linea, partecipando al festival di Modena, per poi andare di nuovo a Napoli, anche per Ricomincio dai Libri, tenutasi nei Quartieri Spagnoli, oltre che per la seconda edizione di Napoli Città Libro. Le fiere che iniziano a metà settimana, nei primi giorni, sono territorio di scorribande di scolaresche, che spesso finiscono per dare un po' fastidio agli editori. Nella maggior parte dei casi i ragazzi partecipano giusto a qualche incontro programmato senza che si venga a creare un contatto fisico con i libri. Anche i docenti, che si trovano a dover contenere queste orde di bambini e adolescenti in piena libertà, raramente si soffermano agli stand per cercare di approfondire alcune questioni o anche solo per sfogliare un libro, per far capire agli alunni di cosa è composto. Proprio per questo motivo, tra l'altro, noi non facciamo *e-books*. Crediamo, infatti, che il libro debba essere qualcosa di assolutamente tangibile. Il libro va vissuto, ci deve essere interazione tra il lettore e il libro. Secondo noi ogni libro ha una propria essenza, un'identità: perciò abbiamo

deciso di rendere ogni libro unico. Contestiamo questa cosa di fare le collane tutte uguali, di fare libri praticamente identici, che si differenziano solo per il titolo e l'autore. Capisco sia bello avere l'oggetto da collezione, la serie, ma noi preferiamo che i nostri libri siano diversi gli uni dagli altri senza che debbano necessariamente avere una connotazione precisa. Per il progetto grafico abbiamo una serie di profili che ci aiutano. Della grafica per la collana «Torre de Belém» si è sempre occupata la stessa persona; la grafica della collana «Torre do Tombo» è stata invece curata da un'altra persona.

Comunque, girando per le fiere si viene a contatto con tante realtà, soprattutto quelle artigianali, che si caratterizzano per la passione, il sacrificio e la competenza; ci sono, infatti, dei lavori di qualità molto elevata, con proposte uniche e di livello. Il problema è che spesso non riescono ad emergere perché c'è anche un sistema di distribuzione e di proposta al lettore che non fa arrivare queste esperienze. L'editoria che si orienta verso la cultura lusofona è così.

Le fiere sono uno strumento utilissimo per promuovere la propria proposta editoriale e soprattutto per entrare in contatto diretto con il lettore. Per noi sono state utili proprio per questo, perché ci hanno permesso di conoscere gli appassionati, dandoci pure modo di avvicinarci a chi era semplicemente incuriosito. La grande sfida non è tanto quella di proporre, vendere il libro a chi ha già in testa il Portogallo o comunque le tematiche legate alla lusofonia, ma a chi invece non ne sa niente. Spesso, addirittura, le persone ci chiedono cosa significhi "letteratura *lusofona*". Il costo delle fiere è in continuo aumento, quindi ciò che spesso facciamo è condividere uno stand con altri editori, per dividere i costi e per proporre anche un'offerta più variegata.

È importante riuscire ad arrivare a chi può davvero fare la differenza per la vendita del libro. Una casa editrice di queste dimensioni, a meno che non ci sia un caso letterario straordinario, difficilmente riesce ad arrivare a certi livelli. La differenza la fa riuscire ad essere recensiti su riviste o quotidiani influenti. Anche

nelle librerie, i nostri libri raramente si trovano già sugli scaffali. In Italia c'è una forte sovrapproduzione rispetto all'effettiva fruizione.

Le fiere non dovrebbero esser fatte per vendere; magari sì, si deve cercare di coprire i costi e guadagnare qualcosina, ma si deve puntare soprattutto sulla specificità della propria proposta. Bisogna farsi conoscere.

I festival e i premi letterari, invece, mi sembra che stiano diventando sempre più chiusi. Anche le fiere sono sempre più in aumento e spesso risulta difficile riuscire ad orientarsi, sia come editore che come visitatore.

La collana «Piccole Torri»?

«Piccole Torri» è nata perché il settore dedicato ai libri per bambini e ragazzi sembra essere l'unico settore che non conosce flessioni. La domanda che mi pongo, però, è la seguente: che fine fanno questi libri, dopo che sono stati comprati? Vengono effettivamente letti dai bambini o ai bambini? Perché vedo che anche a livello scolastico si fa molta difficoltà ad approcciarsi all'oggetto libro. È a partire dall'infanzia che si educa alla lettura ma anche all'ascolto. Quindi, ecco, mi piacerebbe davvero seguire i libri per bambini o ragazzi che vengono venduti e capire se poi vengono effettivamente letti.

«Portuliana»?

La nostra casa editrice non s'interessa solo a testi provenienti da Paesi lusofoni, ma ci interessiamo anche di cercare di capire come gli italiani volgono lo sguardo verso queste culture. La collana «Portuliana» propone le esperienze di nostri connazionali in Portogallo o in ambienti lusofoni. *C'era una volta in Portogallo*, di Daniele Coltrinari e Luca Onesti, ne è un esempio. I due si sono incontrati a Lisbona, con la medesima passione per il ciclismo, e hanno deciso di andare a seguire, richiedendone l'accredito, uno come fotografo e l'altro come giornalista di cronaca, la "*Volta a Portugal*", che è il giro ciclistico a tappe portoghese. *C'era una Volta in Portogallo*, titolo assegnato con un gioco di parole, è quindi una cronaca sportiva, ma

anche un diario di viaggio, una proposta di itinerario enogastronomico perché, appunto, seguendo la corsa ciclistica, i due autori hanno avuto modo di conoscere un Portogallo insolito, che esula dagli itinerari turisti più consueti; sono andati alla scoperta di tradizioni, usi e costumi più genuini. Il secondo libro, che abbiamo avuto la fortuna di promuovere anche in Portogallo, a Lisbona e a Porto, è *Deviazioni. Storie di un italiano a Lisbona*, di Marcello Sacco, che vive nella capitale almeno da venticinque anni e fa partire lo spunto del suo romanzo dal 2002. Racconta le esperienze di un "expat", mettendole insieme a una serie di deviazioni continue, di digressioni, che raggiungono anche la commistione tra le due lingue e culture, quella portoghese e quella italiana.

Novecento lusitano di Davide Mazzocco sarà la prossima uscita di «Portuliana». Il libro, che presenta una struttura molto originale, è scritto da un torinese che ha deciso di scrivere un racconto per ogni decennio del Novecento. I racconti sono ambientati in luoghi molto periferici del Portogallo e sono spesso intimi e familiari. Sono racconti presi da esperienze di vita ascoltate, rimesse insieme e disposte secondo la sequenza decennale. Ad ogni racconto è stata associata un'illustrazione che è stata realizzata all'interno di un *azulejo*. La copertina è dunque il risultato dell'insieme di questi *azulejos*, che rappresentano ognuno una storia diversa.

La collana «Cinquetorri»?

«Cinquetorri» è stata un po' il punto di partenza per la nostra casa editrice perché il nostro interesse era proprio quello di dar voce a scrittori esordienti o emergenti nonché alle storie legate al nostro territorio. I primi titoli pubblicati dalla casa editrice sono stati titoli legati, appunto, al territorio braccianese. All'interno di questa collana troviamo letteratura di finzione assieme a testi legati al patrimonio storico-culturale di quel territorio, come ad esempio la guida al Castello di Bracciano. Per questa pubblicazione abbiamo recuperato un testo originale del 1895, la prima e unica guida storico-artistica ufficiale del Castello, commissionata dal Principe

Baldassarre III Odescalchi, e abbiamo aggiunto un approfondimento critico da parte di due studiosi. Un altro testo interessante è il *Vocabolario del dialetto Braccianese*, un progetto ideato da un autore che per motivi professionali è stato molti anni lontano da casa, ma che ha sempre nutrito un amore profondo per la propria città natale e nel corso degli anni ha raccolto tutte le espressioni tipiche idiomatiche. È stato uno dei testi di più immediato successo, soprattutto grazie al passaparola e alle presentazioni.

Fondi e finanziamenti.

Per la traduzione esistono dei programmi del Ministero della Cultura portoghese per facilitare e sostenere la divulgazione all'estero di opere originali in lingua portoghese. Le istituzioni che si fanno promotrici dei bandi di concorso sono essenzialmente due: la DGLAB e l'*Instituto Camões*, le quali stanziano dei fondi per premiare le proposte di traduzione. Sempre in ambito lusofono, abbiamo partecipato al programma di sostegno alla traduzione che riguarda il Brasile e che è sostenuto dalla *Fundação Biblioteca Nacional* (FBN). Sono programmi biennali, ma mi aspetto che il bando non venga rinnovato, vista la situazione politica in Brasile e visto come viene considerata al momento la cultura in quel Paese. Per quanto riguarda la traduzione di opere provenienti dall'Africa, abbiamo avuto la fortuna di pubblicare la biografia di Agostinho Neto (*Agostinho Neto – una vita senza tregua. 1922-1979*), la cui traduzione è stata sovvenzionata e sostenuta dalla *Fundação Dr. António Agostinho Neto*. L'opera è poi stata presentata nel 2015, all'Expo di Milano, all'interno del Padiglione dell'Angola.

Identità e rispetto per il lettore.

Recentemente ho notato molta approssimazione, anche per quel che riguarda l'editing e la correzione di bozze, da parte di molti colleghi. Noi in questo, invece, siamo maniacali. Se il libro verrà venduto anche solo a dieci persone, quelle dieci persone devono sentirsi tutelate. I libri che facciamo vengono fatti con passione, ma anche con la giusta attenzione ai dettagli. L'identità è fondamentale. Non è corretto

nei confronti dei lettori vendere un libro imperfetto e incompleto. Bisogna essere esigenti *in primis* con se stessi e poi con gli altri. Il passaparola negativo ti brucia.

Rachele Ricci

Intervista a Riccardo Greco, editore di Vittoria Iguazu Editora (31 gennaio 2020)

Quanti libri pubblicate annualmente? Quanti di questi appartengono ad autori di espressione portoghese?

Il piano editoriale, senza sottostare a una programmazione troppo rigida, si attesta quasi spontaneamente intorno ai dieci titoli all'anno, con una presenza di due o massimo tre titoli lusofoni per stagione.

Avete una collana specifica destinata agli autori lusofoni?

No.

Quali autori di lingua portoghese sono stati pubblicati dalla vostra casa editrice? Genere letterario?

Gil Vicente (teatro del Cinquecento) (DGLAB); Bernardim Ribeiro (romanzo portoghese pastorale del Cinquecento) (DGLAB); Francisco Manuel de Melo (teatro portoghese del Seicento) (DGLAB); Álvaro do Carvalhal (racconto gotico dell'Ottocento) (DGLAB); Aluísio de Azevedo (romanzo gotico dell'Ottocento) (nessuno); Fialho de Almeida (romanzo portoghese gotico dell'Ottocento) (DGLAB); Eça de Queirós (romanzo portoghese biografico dell'Ottocento) (DGLAB); Manuel Ferreira (romanzo Palop) (DGLAB); Almada Negreiros (racconto, libro d'artista, Novecento portoghese) (DGLAB); Mário de Sá-Carneiro (racconto Novecento portoghese) (nessuno); Fernando Pessoa (teatro del Novecento portoghese) (nessuno); Flavia Cristina Simonelli (romanzo brasiliano contemporaneo) (FBN); Ariano Suassuna (teatro brasiliano contemporaneo) (FBN); Valério Romão (racconto portoghese contemporaneo) (DGLAB); Manuel da Silva Ramos (romanzo portoghese contemporaneo) (nessuno).

*Quanti dei titoli di autori di lingua portoghese presenti nel vostro catalogo sono stati pubblicati con l'aiuto dei fondi stanziati ad esempio dalla DGLAB o dall'*Instituto Camões*? Quali? Il denaro ricevuto è stato sufficiente a coprire le spese per cui era stato erogato? Conosce altri enti che, oltre all'*Instituto Camões*, la DGLAB e la FBN, istituiscono fondi destinati alla traduzione di autori lusofoni all'estero?*

Vedi lista con specificazione accanto. No, le somme non sono mai sufficienti, ma sono comunque vitali, altrimenti molti dei titoli elencati non sarebbero economicamente sostenibili. Le vendite a malapena riescono a coprire le spese di stampa e quelle interne di redazione, figuriamoci l'onorario del traduttore. Non conosco altri enti pubblici che erogano questo tipo di contributo, ma credo che a cercare meglio, in base alla natura del volume, si possa sempre trovare qualche sponsor, anche privato, interessato a farsi una buona pubblicità, magari in cambio di qualche copia da sfruttare come strenna od omaggio aziendale. Come si può evincere dai titoli, i contemporanei sono in netta minoranza. C'è infatti da tenere in conto anche la questione delle *royalties* sui diritti d'autore derivati dalle vendite, e talvolta dagli anticipi.

Chi sono i vostri traduttori? Vi affidate a risorse interne o esterne?

Entrambe le situazioni, in caso di traduttori esterni spesso si tratta di contatti con le università di Siena, Pisa, Genova.

Perché, secondo lei, la letteratura lusofona in Italia fatica ad emergere, rimanendo così una letteratura di "nicchia"?

Credo che quella lusofona fatichi al pari di altre letterature poco sostenute dal circuito commerciale dominante e oggi poco sponsorizzate da figure culturali di peso. Rispetto agli anni Novanta, dove mi pare si sia toccato il momento più alto, mancano "influencer", nel senso sano del termine, come prima potevano essere un Saramago, un Tabucchi, ma anche musicisti e cineasti di fama internazionale. Oggi l'attenzione

nel lettore medio è calata, va scovata e risvegliata, e nessun organo mediatico ha più il potere di farlo perché non arriva più a quelle persone. Mi riferisco al ruolo delle pagine culturali, alle riviste di critica, ai profondi conoscitori di ogni rango e settore. Spesso sono anzi avvertiti come noiosi, polverosi: chi legge più gli approfondimenti? La concentrazione in media è in drastico calo, specialmente nelle nuove generazioni (inclusa la mia, i quarantenni con lo smartphone). La cultura non commerciale è la ragione di vita di pochi superstiti, il grosso dei lettori segue la scia, nella quale si trovano comunque buone cose, per fortuna. Per questo i dati sui best seller rimangono alti, le mode, si sa... Certo, la Tv arriva a tutti, potrebbe fare qualcosa, ma purtroppo è un medium affamato di notizie glamour che scompaiono nel breve volgere di un giorno: non c'è dietro la *forma mentis* adatta per favorire un certo tipo di cultura del libro. Le rubriche, rare, sono cosa di poco conto. Comunque, chi ascolta più Handel o Tartini? Chi studia al conservatorio forse. E l'Einaudi pianista, per rimanere tra i compositori contemporanei? Gente sofisticata, forse i suoi ascoltatori non sono più di coloro che hanno letto Pessoa.

Qual è la nozione che il lettore italiano ha del mondo lusofono?

Credo ancora in parte velata di esotismo, un luogo dove si parla più o meno spagnolo, come in Brasile, ma dove si può andare abbastanza facilmente grazie a Ryanair e che in fondo si riassume in una gita sull'elettrico n. 28 o una *roda de samba* al Pelourinho. La musica portoghese una pizza pazzesca, il cinema vallo te a capire, troppo concettuale, con tutti quei sottotitoli poi… Non tutto l'esotismo è da condannarsi, però: in fondo fa leva sulla nostra immaginazione; ciò che ci fa sognare ci attira, è un bene. Negli ultimi due decenni sono tornate dal Portogallo e dal Brasile tante persone entusiasmate che poi, grazie a quell'esperienza, hanno iniziato a correggere il proprio punto di vista che era forse stereotipato o solo un po' superficiale, da rivista patinata. Saremmo ingenerosi nel non riconoscerlo. Non tutti sono acritici consumatori seriali. Pensiamo anche alla potenza del progetto Erasmus per i giovani. Bisogna saper guardare per vedere.

Qual è il modo più efficace per farsi conoscere? Fiere? Festival? Social?

Per gli autori credo che oltre alle fiere siano importanti gli scambi culturali con gli altri Paesi, tipo le residenze artistiche. Per noi editori certamente le fiere, ma spesso si traducono in occasioni per batter cassa e costruire ben poco in termini di contatti. Gli stand sono carissimi, dovremmo vendere centinaia di euro al giorno per sperare di riprendere un po' le spese. Parlo da piccolo editore, sicuramente le *majors* avranno delle risorse diverse da destinare alla pubblicità, al rapporto con il pubblico, ufficio stampa, ufficio diritti ecc. Anche se ultimamente mi è parso di capire che i margini di movimento si stanno riducendo per tutti.

Che rapporti avete con le pagine culturali e con i mezzi di comunicazione?

Quasi nulli. Le stesse testate sono a caccia di notizie sensazionali, oppure devono soddisfare una tabella di marcia scandita da rapporti personali, dai piccoli scambi di favori tra giornalisti e scrittori, anche legittimi, per carità, così come tra i grandi marchi e le scuole di scrittura affiliate.

Importanza della collaborazione/relazione tra università ed editoria nella diffusione della cultura lusofona in Italia?

Questa sì che è vitale per noi. L'ambiente universitario è ancora in buona parte garanzia di rigore scientifico e di una visione non mercantilistica dell'editoria. Sarà forse perché pubblicando i propri studi i docenti arricchiscono il proprio curriculum, fanno "titoli", come si suol dire, e quindi hanno tutto l'interesse a mantenere sani rapporti anche con gli editori di medio cabotaggio. Non tutti certo possono pubblicare sempre con Il Mulino, Laterza, Carocci ecc. Noi per esempio, pur essendo una realtà microscopica, abbiamo colmato molte lacune dei cataloghi dei grandi editori. Opere che scommetto non avrebbero mai accettato di pubblicare. Perché? Perché purtroppo di alcuni titoli, sebbene fondamentali, non si riescono a vendere più di 30 o 40 copie. Faccio un esempio: *Menina e Moça* di Bernardim Ribeiro, un testo difficile, del Cinquecento. Fino al 2014 nessuno si era sognato di tradurlo per i lettori italiani. Ci

sono voluti quasi cinque secoli, un giovane traduttore e un editore di nicchia. Pazzesco no?

Rachele Ricci

Irmgard Keun: un caso editoriale

Una vita di tragica ironia

Quando nacque Irmgard Keun[1], il 6 febbraio 1905 a Charlottenburg, la sua città in quegli anni era separata da Berlino ma ne rispecchiava l'identità.

[1] Si presenta un estratto della tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" discussa presso la Sapienza Università di Roma nell'aprile 2020 in modalità telematica: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Pietro Del Soldà. La ricerca si è concentrata sul fenomeno di censura della letteratura femminile sviluppatosi in Germania e in Italia negli anni Trenta del Novecento. E, nella fattispecie, sulla figura di un'autrice che, vittima della censura fascista, negli ultimi anni è stata al centro di un'importante riscoperta editoriale: Irmgard Keun. Non si può pretendere di comprendere l'esperienza e la poetica della scrittrice tedesca senza esaminare il fenomeno della censura dalla sua origine storica ai risvolti letterari. E, per contestualizzare questa pratica, è necessario conoscere l'ambito della storia in cui si sviluppa. In questa prospettiva lo studio è stato inizialmente di carattere storico, con un'analisi delle dinamiche e degli eventi che hanno scatenato un capovolgimento di valori sociali e culturali. Nella prima parte dell'elaborato di tesi, infatti, una panoramica storica della situazione tedesca negli anni Trenta è servita a comprendere meglio i cambiamenti che la Repubblica di Weimar ha comportato sia nella società sia nella gestione e nella diffusione della cultura, fino all'avvento della censura. In seguito, un focus sulla condizione sociale e della donna in Germania è stato un ponte per avvicinarsi alla corrispondente situazione italiana degli stessi anni. Mentre in Italia l'arretratezza culturale rinchiudeva le donne in ruoli rigidi, a Berlino l'esaltazione della *Neue Frau*, il fenomeno della 'nuova donna', anticipava un'emancipazione femminile che il nostro paese ammirava attraverso la diffusione dei *Frauenromane*, 'I romanzi per le donne'. Se da una parte la cultura d'intrattenimento conquistava il pubblico, dall'altra l'avvento del nazismo in Germania e del fascismo in Italia ne congelavano le modalità di trasmissione. In un periodo in cui quel tipo di narrativa tedesca ha molto successo tra il pubblico italiano, il romanzo al femminile sembra rappresentare, assieme ai romanzi di guerra e di ambientazione metropolitana, il più ambito anche dagli editori. Lo studio storico-editoriale ha indagato, così, il processo di assimilazione della cultura tedesca nell'Italia durante gli anni Trenta e le successive restrizioni, tra cui la censura. Tra gli eventi scatenanti, il rogo dei libri in Germania del 10 maggio 1933. L'abolizione della diffusione di libri, soprattutto di donne, in Germania si tramuta in Italia nel fenomeno della censura preventiva. L'esigenza degli editori italiani di pubblicare romanzi della *Neue Frau* nonostante la presenza di temi troppo attuali e pericolosi per le dottrine fasciste si consolida nella nascita della collana «I Romanzi della Palma», in cui la censura preventiva rappresenta il concreto compromesso tra imposizioni ideologiche di regime ed esigenze commerciali. Attraverso il commento dei casi di adattamento e di censura preventiva di alcuni di questi testi, è stata condotta un'analisi delle alterazioni di contenuto e forma, ma soprattutto delle scelte editoriali e delle corrispettive motivazioni per le manipolazioni dai testi di partenza. Nello studio dei casi di censura preventiva della collana mondadoriana, Irmgard Keun prende una posizione molto importante. Con alle spalle un quadro storico-culturale completo, lo studio si può soffermare in maniera cosciente sull'esperienza letteraria di Irmgard Keun, focalizzandosi sullo sguardo simbolico di tutti i temi trattati nei suoi romanzi. Presentare la sua esperienza accentua lo studio del suo caso editoriale, dalla versione censurata con cui è stata introdotta in Italia fino alla pubblicazione integrale di pochi anni fa dell'Orma editore. Il confronto filologico della prima versione censurata e di quella originale svela non soltanto i vincoli extra-linguistici del processo traduttivo degli anni Trenta, ma anche la fitta e silenziosa rete di compromessi tra la cultura e il potere. Attraverso la storia, la politica, la cultura e l'editoria è stato inevitabile varcare i confini di una negoziazione che li lega tutti. Studiare Irmgard Keun ha contribuito a comprendere la cultura e la storia di un ventennio che ha indiscutibilmente cambiato il modo di comunicare per tutto il Novecento. Nella sua contemporanea riscoperta non si restituisce soltanto voce a una delle autrici

I genitori, Eduard ed Elsa Charlotte Keun, rappresentavano il modello di una famiglia tradizionale di concezioni liberali: il padre, agente per una società che importava benzina, e la madre casalinga. Cinque anni dopo Irmgard, nacque il fratello Gerd e tutta la sua famiglia visse in città fino al trasferimento a Colonia, nel 1913. Fu proprio qui che la giovane tedesca iniziò la propria formazione, a partire dalla scuola evangelica femminile nella quale si diplomò nel 1921, alla scuola di recitazione presso la Scuola d'arte drammatica, diploma con il quale si affacciò nel contesto artistico. Nonostante i primi lavori da stenotipista, infatti, Irmgard intraprese in questo periodo la carriera teatrale con i primi ruoli da attrice ad Amburgo e a Greifswald. Malgrado il considerevole successo dei primi spettacoli, la ragazza abbandonò presto il mestiere della recitazione.

La volontà di dedicarsi solamente alla scrittura fu preponderante, e così dal 1929 – spronata anche dall'incoraggiamento dell'amico scrittore Alfred Döblin – si dedicò alla stesura dei primi romanzi. La forte critica verso la società che aveva Döblin era la componente in comune che legava i due scrittori assieme ad altri artisti come Egon Erwin Kisch, Stefan Zweig, Hermann Kesten, Ernst Weiss, che nutrivano tutti grande stima verso Keun.

La vocazione letteraria si concretizzò subito, nel 1931, con la pubblicazione del primo romanzo: *Gilgi, eine von uns*[2] riuscì a ottenere fin dall'inizio un grande apprezzamento popolare e di critica.

La maternità di un romanzo così concreto e formalmente integro era difficile da assegnare a una scrittrice emergente così giovane, tanto che rischiò l'accusa di plagio di un romanzo di Robert Neumann. Nonostante questo, con *Gilgi, eine von uns* Irmgard Keun si conquistò immediatamente una posizione dominante nella scena letteraria berlinese. Fu lo stesso successo che spettò anche al secondo libro, *Das kunsteseidene Madchem*[3], pubblicato l'anno seguente.

---

più irriverenti e libere di quegli anni, ma anche al superamento di una passata gestione della cultura [*N.d.A.*].

[2] Cfr. I. KEUN, *Gilgi, eine von uns*, Berlin, Deutsche Verlags-Aktiengesellschaft Universitas, 1931.

[3] Cfr. I. KEUN, *Das kunsteseidene Madchem*, Berlin, Deutsche Verlags-Aktiengesellschaft Universitas, 1932.

Pochi mesi dopo anche la vita privata di Keun cambiò drasticamente: si sposò con Johannes Tralow, scrittore e direttore artistico affermato, con cui visse il suo periodo di primo orgoglio artistico. Una fase, però, che tramontò troppo presto: nel 1933 i suoi due primi romanzi entrarono nella lista della "Letteratura nociva e inopportuna" e nel 1937 divorziò da Tralow.

Le prime opere di Irmgard Keun avevano già segnato la spinta di emancipazione che percorse tutta la poetica della scrittrice. E lei stessa, così irriverente, istintiva, libera, ne impersonava tutte le caratteristiche. La critica moderna verso la condizione femminile contribuì, così, a marchiare i suoi libri con l'etichetta di *Asphaltliteratur mit antideutscher tendenz*: 'letteratura dell'asfalto con tendenze anti-tedesche', decisa dal Comitato di controllo nazionalsocialista.

L'esilio di Irmgard Keun: tra censura e oblio

Dopo la sanzione del governo, Irmgard Keun si trovò ad affrontare situazioni che compromisero in maniera determinante la sua carriera. La condanna della messa al bando dei suoi romanzi le costò caro, non solamente a livello di fama: anche le copie dei libri rimaste in giacenza presso l'editore avevano un costo non esiguo. Nel 1935, infatti, Keun fu costretta a pagare l'intera somma di denaro al fisco tedesco. Giustamente contrariata dall'idea della censura e dalla causa da scontare, la scrittrice tedesca protestò contro il governo facendo causa allo Stato. Il gesto istintivo e rivoluzionario fu stroncato sul nascere, e la dura reazione la condusse direttamente all'arresto. Il padre e una somma di 200.000 marchi liberarono Irmgard Keun dalla prigione, ma questa fase di rottura determinò una svolta nella vicenda letteraria e personale della scrittrice. Interrogata dalla Gestapo nello stesso anno della censura, l'artista tedesca fu costretta ad abbandonare la Germania e ciò decretò la fine di un periodo di serenità.

Seguì un intenso periodo di esilio che durò dieci anni e che portò la scrittrice a uno stravolgimento delle proprie ambizioni. Dal 1936 Irmgard fu costretta a scappare

da Berlino, allora culla di modernità, per arrivare a Ostenda, in Belgio. La città, però, rappresentò solo un ponte momentaneo per la corsa della donna: fu qui che ottenne un visto per raggiungere l'Olanda, dove restò isolata fino al 1940.

Fu un nuovo tempo per Irmgard, una riscoperta che segnò la differenza dalla sua vecchia vita. A partire dal suo matrimonio, terminato nel 1937 proprio per la sua fuga, a cui il marito non poté né volle dar seguito; fino alle amicizie artistiche, tra cui Ernst Toller e Heinrich Mann, che condividevano con lei questo momento di apparente oblio.

Fu, forse, dalla curiosità e dal timore della clandestinità che derivò uno stimolo di rinascita e di riscrittura che accompagnò Irmgard in quegli anni. Da quella fame nacquero le opere che racchiusero il biennio 1936-1938: *Das madchen, mit dem die kinder nicht verkehren durften* (1936), *Nach Mitternacht* (1937), *D-Zug drittem Klasse* (1938), *Kind aller Lander* (1938). E da questa stessa condizione di ricostruzione sbocciò anche l'amore tra Irmgard Keun e Joseph Roth, in un'altalena tragicomica tra dramma ed eros.

In una cornice tragica e difficile, Irmgard Keun a Ostenda tentò di sublimare tutti i drammi che la storia le stava imponendo. Lo faceva attraverso la letteratura e le buone compagnie, come quella di Stefan Zweig, scrittore austriaco naturalizzato britannico, che si trovava nello stesso paese di Keun e che divenne l'anello di congiunzione per la grande storia d'amore della scrittrice.

Galeotto fu Zweig: era un grande amico dello scrittore Joseph Roth, entrambi collaboratori culturali della famosa testata giornalistica «Frankfurter Zeitung». La loro amicizia si esaltava delle loro diversità, così esplicite. Tutta la precisione ossessiva e il rigore sentimentale di Zweig si compensavano con la disperazione e la stravaganza di Roth. Un perfetto bohémien dal fascino disordinato, che si perdeva in reportage europei tra notti accese e calici sempre colmi.

Irmgard Keun e Joseph Roth; bastò, per entrambi, frequentare Zweig per incontrarsi e scegliersi, in un colpo di fulmine che li unì senza pretese. «Irmgard e

Joseph, forse istintivamente consapevoli che il cielo sta per chiudersi su di loro, vivono un amore folle»[4].

Fu un amore così naturale da ritenerlo semplicemente inevitabile, un fuoco che bruciava la tragedia dei fatti storici. Una relazione che, a tutti gli effetti, assomigliava a una storia dannata: l'alcool, i viaggi continui, una forte intesa sensuale, la scrittura di entrambi.

Tutti e due, al momento dell'incontro, erano scrittori di mediocre successo. Roth, giornalista austriaco, non aveva ottenuto un grande riscontro come scrittore se non nell'ambiente tedesco. Fu ricordato prevalentemente per il racconto autobiografico *Die Legende vom heiligen Trinker* del 1939, anche grazie all'omonimo film diretto del regista italiano Ermanno Olmi nel 1988.

Forse per fuggire moralmente dalla sterilità del loro tempo, forse per natura caratteriale, Keun e Roth consumarono il loro amore vivendo di una leggerezza disperata. Dopo questo amore la scrittura di Keun si fece più viva, autentica, vorace. Assieme al suo compagno lavorava, lo seguiva in tutti i suoi viaggi, da Parigi all'Italia. Fu una relazione senza fissa dimora; i due scrittori si consolavano in loro stessi, saturando la loro storia di una passione sfrenata. Così intensa da bruciarsi in fretta, come tutti i più grandi amori.

Nel 1940, infatti, dopo l'invasione tedesca dei Paesi Bassi, Irmgard Keun decise di tornare in Germania. Bastò questa scelta per far sprofondare la relazione, finita con la stessa fugacità con cui era iniziata.

Vita e letteratura: il suicidio come espediente narrativo

L'espediente con cui Keun riuscì a vivere a Colonia fino al 1945 fu qualcosa di geniale. Con la complicità di un suo amico giornalista, la scrittrice iniziò a far circolare la notizia, soprattutto nella stampa, del proprio suicidio. E mentre sui titoli del «Daily Telegraph», il 16 agosto 1940, i lettori leggevano e piangevano la precoce

[4] Cfr. la URL: https://www.uominiebusiness.it/default.aspx?c=638&a=24174&tag=Irmgard-Keun (ultima consultazione: 4/02/2020).

morte di Irmgard Keun, lei poteva rientrare nel suo paese con un nome falso che le permise di vivere in piena libertà fino alla fine della guerra, senza sospetti.

L'impeto letterario, spinto da una situazione di totale inquietudine, spinse Keun a scrivere due romanzi che – nonostante l'irriconoscenza nel periodo storico in cui vennero pubblicati – rappresentarono capolavori letterari. *After Midnight* (1937) e *Child of All Nations* (1938) rappresentarono a tutti gli effetti due fotografie della vita in Germania durante il nazismo: un tentativo spietato di immortalare la quotidianità drammatica degli anni di guerra.

Quello che poteva significare un nuovo periodo di ripresa artistica per la scrittrice si rivelò un fallimento misero; simboleggiò per Keun il disastroso tramonto della sua vita. Le complesse circostanze storiche determinavano in lei uno stato d'animo di disperazione. Persino la scrittura sembrò non darle più alcun orgoglio. Nell'immobilità del periodo, quello fu, però, il momento in cui Irmgard Keun divenne madre: nel 1950 nacque Martina, la cui paternità rimase un mistero. A questo evento non seguì, però, alcuna stabilità né professionale né emotiva.

Dal 1950 Irmgard Keun, dopo l'esilio, tentò di riprendere in mano la propria vita ma nulla sembrò rispondere ai suoi stimoli. Persino i vecchi amici, Döblin e Kasten, con cui riallacciò i rapporti al rientro in Germania, non portarono ad alcuna svolta positiva.

Keun, fino al 1970, scrisse saggi, lavorò come giornalista, si improvvisò persino sceneggiatrice. Neppure la vecchia fiamma del teatro le garantì il successo: si riaffacciò nei cabaret ma tutto sembrava aver perso luce. I testi letterari di Irmgard in quel ventennio risultarono opachi per la critica, come ad esempio *Ferdinand, der Mann mit dem* del 1950**,** passato quasi inosservato.

Le opere a cui si dedicò sembrarono rimanere nella penombra, e quelle che progettò rimasero alla fine sospese; anche il libro pensato con Heinrich Boll, suo amico e scrittore tedesco, nella metà degli anni Cinquanta restò solo una bellissima idea. Il segno incisivo dei primi romanzi aveva perso di potenza, una stanchezza emotiva e sicuramente un carattere vulnerabile spinsero Keun verso il baratro.

Erano gli anni in cui la scrittrice non sembrò avere neanche più una fissa dimora, quelli dell'alcolismo e delle instabilità economiche e psicologiche. Nel 1966 la situazione sembrò degenerare: Irmgard venne ricoverata presso il reparto psichiatrico dell'Ospedale di Stato di Bonn, e fu qui che passò quasi un decennio.

Quando, nel 1972, Keun terminò il suo lungo ricovero, andò a vivere in un monolocale con precarie aspettative mentre tutti sembravano essersi dimenticati dell'irriverente femminista scrittrice della Repubblica di Weimar. Qualcosa sembrò apparentemente sciogliere quest'oblio, quando alcune letture pubbliche delle sue opere stimolarono una riscoperta della donna, ottenuta anche grazie a un articolo sulla sua poetica pubblicato sullo «Stern Magazine». Il tentativo non fu sufficiente, però, a ridare valore alla carriera di Irmgard Keun, che si sgretolò definitivamente, assieme alla sua salute.

La scrittrice visse gli ultimi anni di vita lottando contro un cancro ai polmoni che la condusse alla morte nel 1982, nella sua città a Colonia.

Gilgi, una di noi: il caso editoriale

Se da una parte il carattere e la poetica di Irmgard Keun fecero di lei una della *Neu Frau*, è stato il suo primo libro, *Gilgi, eine von uns*, a farla diventare un caso editoriale italiano.

Il momento in cui veniva diffusa la letteratura tedesca in Italia coincise, come già introdotto, con l'avvento delle prime pratiche censorie. Allo stesso modo in cui la censura preventiva aveva smorzato l'energia e le tematiche dei libri di Gina Kaus, Adrienne Thomas o Vicki Baum e di tutte le altre "donne nuove", anche Irmgard Keun non ne fu risparmiata.

Il cuore dell'unicità del suo caso fu nella modalità di taglio e intervento che venne fatto sulla prima edizione italiana di *Gilgi, una di noi*[5], pubblicata da Mondadori. Quando venne pubblicata questa versione nel 1934, in Germania ne era

[5] Cfr. I. KEUN, *Gilgi una di noi*, trad. L. Ricotti, Milano, Mondadori, 1934.

già stata proibita la diffusione da un anno. Il regime fascista ne aveva permesso la pubblicazione, ma con un compromesso che stravolse la vera natura del libro.

La storia del libro era incentrata su Gilgi, una ragazza alla ricerca della propria libertà e indipendenza che, però, si lascia andare a un grande amore (Martin) da cui alla fine scopre anche di aspettare un bambino. Sul finale, però, Gilgi decide di lasciarlo andare e di trasferirsi a Berlino.

Le vicende che costellavano la narrazione erano tipiche dei titoli della collana «I Romanzi della Palma», ma un episodio cardine del romanzo poteva metterne in crisi la diffusione.

Poco prima della conclusione, infatti, il fattore amicizia inclinava l'andamento della storia: Hans, un caro amico di Gilgi, stava affrontando una forte situazione di instabilità economica che lo stava portando al baratro. La ragazza, spinta da un forte affetto, aveva deciso di aiutarlo con una somma di denaro. La sera in cui doveva recarsi da Hans per dargliela, però, la gelosia di Martin l'aveva bloccata e la donna aveva deciso di rimandare al giorno successivo. Quando il giorno dopo arrivò a casa dell'amico, però:

> La porta della mansarda è semiaperta. Uno sconosciuto esce dalla stanza, Gilgi gli va quasi addosso. L'uomo ha una cuffia in mano, vede Gilgi, apre la bocca: buchi neri tra i denti da cui strisciano fuori le parole… «Vuole andare da loro? Sono morti. Li hanno portati via mezz'ora fa. Morti. Tutti e quattro. Gas»[6].

Era chiaro che un suicidio familiare andava eliminato integralmente, ma era altrettanto certo che in questo modo sarebbe rimasta dubbia la reale motivazione della partenza di Gilgi per Berlino. Il problema fu ovviato con la pratica più diffusa nella censura di episodi specifici: adoperare mistero e sospensione:

[6] I. Keun, *Gilgi, una di noi*, trad. it. di Annalisa Pelizzola, Roma, L'orma Editore, 2016, p. 218.

La porta della soffitta è semiaperta. Un uomo esce dalla stanza… Gilgi gli cade quasi tra le braccia. L'uomo tiene in mano un berretto… l'uomo guarda Gilgi… l'uomo apre la bocca… gli mancan dei denti, le parole sembrano sgusciare fuori da quei vani neri… «Vuole andar da loro? Non c'è nessuno. Lui non è rientrato stanotte. Uscì tardi… La moglie è fuori, a cercarlo… Sì, coi bambini… Buongiorno»[7].

La prima citazione è stata tratta dalla versione integrale dell'Orma editore (2016), mentre la seconda è quella censurata degli anni Trenta. Il libro dell'edizione mondadoriana oggi è conservato nella Biblioteca centrale di Venezia. La differenza di senso risulta chiara: nella prima edizione censurata la vicenda venne svuotata della sua intensità e, soprattutto, del senso del dramma. Nella versione censurata, infatti, quando Gilgi va a casa dell'amico Hans, non trova nessuno e, nel dubbio dell'arresto di lui, immagina che la moglie sia scappata a Berlino. Ecco che Gilgi, per andarla a cercare, decide di partire, di lasciare Martin e crescere il figlio da sola.

La comparazione delle due versioni del passo svela la problematica sostanziale della censura preventiva del romanzo. La prima citazione riporta la traduzione integrale del libro: l'episodio cancella l'idea di qualsiasi fuga priva di carattere. Il reale motivo per cui Gilgi parte è un senso di colpa verso Hans e la sua famiglia, un sentimento di umanità che sovrasta i silenzi di orrore – invece – delle reazioni storiche del suo periodo.

Questo senso di colpa si riflette, poi, in una seconda reazione più sentimentale, che è forse l'unica rimasta come motivazione nella versione censurata. Gilgi si rende conto che l'amore per Martin non le darà la libertà a cui, inizialmente, ambisce e, ritornando sui propri passi, decide di crescere da sola il figlio. La seconda motivazione non manipola il carattere autentico di Gilgi, ma, censurando la prima causa di fuga a Berlino, si smorzano inevitabilmente l'entità e l'energia di cui il gesto era carico.

[7] I. Keun, *Gilgi una di noi*, trad. L. Ricotti, Milano, Mondadori, 1934, pp. 85-86.

In questo caso, la censura preventiva non soltanto va a modificare l'andamento di una narrazione, ma «altera l'equilibrio interno del romanzo e trasfigura irrimediabilmente i tratti più moderni e anticonformisti della protagonista»[8].

L'edizione censurata fu pubblicata da Mondadori nel 1934, come n. 35 dei «Romanzi della Palma» e tradotta da Lina Ricotti. Non ci furono altri episodi censurati, ma bastò questo per snaturare il finale del libro. Si dovette aspettare molto affinché la dignità della narrazione riacquistasse il suo valore.

È stata una casa editrice indipendente romana a riportare alla luce la vera natura di *Gilgi, una di noi*. Nel recente 2016, infatti, L'orma editore ha recuperato l'opera di Irmgard Keun nella sua interezza più autentica e ha pubblicato la versione integrale di *Gilgi, una di noi* tradotta da Annalisa Pelizzola. Con la pubblicazione dell'orma editore nel 2016 Gilgi è tornata a passeggiare a testa alta, con l'aria orgogliosa e fiera della *Neue Frau*, ma anche con tutte le contraddizioni del periodo di fermento.

Gilgi all'anagrafe si chiama Gisela Kron, ma è contenta del buffo soprannome che contiene due "i": ne rispecchia tutta la leggerezza e l'irriverenza dei gesti che ripete quasi ossessivamente allo specchio la mattina appena sveglia. È il riflesso di un carattere ordinato, preciso, quasi perfezionista, che risponde con ironia alla tragedia del suo tempo.

Il libro di Keun sublimò i contorni della "nuova donna" che negli anni Trenta s'iniziava a imporre come un alternativo modello femminile, che superava le tendenze di moda dell'epoca. Gilgi, allegra e disperata, è cresciuta in una famiglia borghese e tradizionale, ma incarna tutti gli aspetti della "nuova donna": la donna che lavora, fuma davanti a tutti, si circonda di molti amici uomini, flirta e ascolta buona musica. La stessa donna che immagina – più che sognare – un futuro migliore, prediligendo la propria indipendenza rispetto a qualsiasi altra cosa. Ma anche la stessa donna che, come ci ha insegnato la scrittrice messicana Angeles Mastretta, s'innamora come si innamorano sempre tutte le donne intelligenti: come un'idiota.

[8] N. BARRALE, *Suicidio e autocensura nelle traduzioni italiane dei* Frauenromane. *Censura e autocensura*, op. cit., p. 17.

Prima segretaria, poi dattilografa, Gilgi ha solo vent'anni e tutto il fervore della donna ribelle. Un cappello grande, la macchina da scrivere, la sigaretta in bocca: tutta Colonia diventa per Gilgi l'opportunità di affermare forza e risolutezza. Nonostante inizialmente viva ancora con i suoi genitori, la protagonista del libro di Keun è già una donna libera, che difende la propria indipendenza, anche economica, con tutto l'orgoglio vivace della sua giovane età.

Forse fin troppo severa con se stessa, Gilgi gestisce la vita con un'autodisciplina rigida sia nel corpo che nel carattere. Dall'intransigente routine con cui si lava la faccia la mattina alla concentrazione con cui si dedica al lavoro, la ragazza affronta l'esistenza come una disciplina da rispettare.

L'intransigenza con cui persegue doveri e obiettivi si alterna, però, all'entusiasmo e all'euforia del tempo libero. In contrasto col grigiore berlinese, i colori di Gilgi riflettono un'allegria che quasi stona, una leggerezza ironica che segna una rottura con la morale bacchettona che la circonda.

Per Gilgi tanti incontri e pochi amici; Pit e Olga, gli unici con cui effettivamente condivide bei momenti. Dall'uno ha imparato una sana dose di cinismo, dall'altra il fascino della stravaganza. E con entrambi si lascia andare a considerazioni sempre sottili su tutto ciò che, anche insieme, si trovano a vivere:

> Stai zitto, Pit, sto parlando io! Siete così spaventosamente vanitosi, voi ragazzi, volete sempre essere speciali e fare qualcosa di speciale. Volete sempre essere degli eroi e credete che il mondo non possa fare a meno di voi. E dato che volete essere eroici, allora avete bisogno di qualcosa che vi faccia arrabbiare, di qualcosa contro cui poter combattere, e se non c'è ve lo inventate[9].

La sua vita, però, segue un ritmo monotono, scandito dall'ordine e dall'ansia severa dell'autodisciplina. Ma un'inaspettata rivelazione sembra interrompere la linearità del romanzo: Gilgi scopre, solamente a vent'anni, di essere stata adottata alla nascita. La ricerca della madre biologica porta la protagonista ad attraversare tutti gli

[9] I. KEUN, *Gilgi una di noi*, ed. 2016 cit., p. 55.

strati sociali, dal contesto più basso della prostituta a quello più elevato della signora di classe.

È un percorso simbolico che svela nuovamente un punto di vista più complesso. In queste indagini Keun riesce a penetrare in tutte le convinzioni sociali della sua epoca e le rivisita in una chiave moderna che non lascia scampo ai pregiudizi.

Gilgi sente di non appartenere al silenzio della sua famiglia ancora prima di scoprire la propria reale origine, così come percepisce alienazione anche per una classe sociale – quella borghese – di cui la sua famiglia fa parte. Gilgi si colloca, infatti, «al di fuori degli spazi tradizionalmente riconosciuti, una donna senza radici e appartenenze che si sente completamente e stranamente indifferente rispetto al termine madre»[10]. Persiste nella giovane un sentimento di straniamento che riflette lo spirito del suo contesto storico.

L'ironia della voce di Gilgi non ha nulla che assomigli all'illusione; piuttosto, è un modo di esorcizzare i cambiamenti del suo tempo: tutti i drammi storici, l'esasperazione del clima politico dopo la crisi economica tedesca.

Se in qualche modo, però, l'evento familiare fa luce sulla precarietà della condizione sociale e femminile degli anni Trenta in Germania, non destabilizza la rigidità esistenziale di Gilgi. Sembra che per la protagonista del libro l'imperativo "rimanere insensibile, rimanere insensibile" non venga mai intaccato. Mai, tranne in un caso. Nel susseguirsi di una vita «uguale, sempre uguale. Ieri, oggi, domani – e tra dieci anni»[11], infatti, una nuova rottura cambia improvvisamente il ritmo della sua andatura.

È Martin, uno scrittore *bohémien* di quarant'anni, a far vacillare l'equilibrio perfetto di Gilgi. Se l'amore materno ha condotto la protagonista in una chiusura delusa, quello per l'artista Martin sembra invece mettere davanti a Gilgi una nuova idea di se stessa. La convinzione che l'amore riveli molto anche di sé si concretizza nell'incontro tra Gilgi e Martin. Tutta la sua sicurezza sfuma in una spinta euforica,

[10] L. PERRONE CAPANO, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, op. cit., p. 32.
[11] I. KEUN, *Gilgi, una di noi*, op. cit., p. 15.

instabile, decisamente vertiginosa. Le palpitazioni di un atteggiamento sorprendente anche per lei stessa portano Gilgi a confrontarsi non soltanto con un amore ma anche con un atteggiamento sociale che fino ad allora non aveva considerato.

Se nella prima parte del romanzo, difatti, la sfera femminile è percorsa trasversalmente a livello emotivo e sociale, con l'arrivo di Martin Gilgi rivede anche le proprie convinzioni sull'autonomia:

> Io sono tua, Martin… il mio unico desiderio è essere… tua. […] Domattina spero tanto di non ricordarmi più nulla di quanto ho detto, mi vergognerei a morte.
> […] Tu, di me, preferisci le cose che mi rappresentano meno", e… e tutto ciò che per me conta di più al mondo per lui non vale niente[12].

Quello che per la donna era fondamentale per amore viene messo in discussione. Quello che ne esce è il ritratto di una donna vulnerabile davanti all'amore. Non c'è indipendenza e ribellione che tenga a freno l'istinto sentimentale. E così la protagonista si lascia prendere dal fuoco della passione, dalla sensualità dei pensieri, togliendo durezza al proprio carattere.

La precisa donna di classe si innamora di un artista dissoluto, distratto, a tratti maledetto. E lo fa con tutta la foga e la novità di un sentimento per lei diverso e difficile anche da accettare. Lo dimostra la "vergogna" che prova, implicitamente, nel desiderio di voler appartenere all'uomo che ama. Un contrasto emotivo che fa luce sulla relatività dell'equilibrio sul quale la donna vantava sicurezza.

Il trasporto emotivo per Martin, infatti, destabilizza Gilgi al punto che sembra aver dimenticato momentaneamente la fissazione per la propria libertà. La convinzione iniziale che aveva Gilgi sembra traballare a metà libro, per amore di Martin. E con essa l'ideale femminile di un'emancipazione così sicura di sé; dietro l'amor proprio di Gilgi si celava il progetto femminile di successo nei riguardi della

[12] *Ibidem.*

supremazia maschile. Il mondo tedesco degli anni Trenta, così scuro e duro, sembrava attraverso Gilgi aver aperto un'opportunità di riscatto.

L'amore per Martin sembra annichilire lo spirito di Gilgi che all'inizio del libro era apparso così fermo; eppure, il finale del romanzo riporta l'attenzione alle convinzioni iniziali. Gilgi, infatti, dopo aver scoperto di aspettare un figlio da Martin, risveglia in sé la grinta autonoma delle prime pagine. Al di là dell'episodio censurato, in ogni caso inaspettatamente, rispetto al trasporto che aveva dimostrato, la ragazza decide di allontanarsi da Martin e di portare avanti la gravidanza senza di lui e senza comunicarglielo.

Quello che il lettore italiano intravide nella scelta di Gilgi, attraverso l'edizione mondadoriana censurata del 1934, fu senz'altro una reazione emotiva e morale che tendeva all'emancipazione. L'episodio censurato svelava certamente un retroscena di matrice sociale e politica decisamente troppo determinante per essere pubblicato editorialmente nel Ventennio.

Ed è così che il lettore italiano assisteva alla più grande contraddizione che un Frauenroman potesse mai offrire: Gilgi, eroina razionale, volitiva e pragmatica, sul finire dell'intreccio si affida a pure congetture e, senza una ragione precisa, molla tutto e parte per Berlino in cerca della donna![13]

La censura e le doppie versioni fecero luce sulla complessiva interpretazione del libro di Keun. Da una parte, la donna che fuggiva per debolezza; dall'altra, l'eroina moderna che riprendeva in mano la propria vita in autonomia. In entrambi i casi, Gilgi parte per Berlino e lascia Martin. Quello di Gilgi non rappresentò un processo di cambiamento, al contrario di quello che apparentemente poteva sembrare. Dal cambiamento esterno Gilgi non scappa, lo attraversa trasversalmente per poi trovare proprio nella fuga l'unico punto di ripartenza.

[13] Cfr. la URL: https://www.researchgate.net/publication/307678743_Suicide_and_self-censorship_in_the_Italian_translations_of_Frauenromane (ultima consultazione: 4/02/2020).

La struttura stessa del libro è più circolare che lineare: Gilgi ritorna sui propri passi. La scelta finale della ragazza dimostra, a ogni modo, tutta la lucidità e la consapevolezza che ha riacquistato nonostante l'indugio dettato dall'innamoramento. Un finale provocatorio che priva la protagonista di tutti i suoi dubbi.

Si ritrova nella conclusione la stessa maturità e la positività delle prime pagine, allontanando il dubbio che Gilgi abbia ceduto alla sottomissione per amore. Nonostante Martin, Gilgi rimane una figura solida e riprende l'apparente leggerezza a cui si era affezionato il lettore.

Sulla base degli eventi del libro, il romanzo di Keun si può pensare suddiviso in tre fasi. La prima Gilgi si presenta come una giovane donna certa della sua assolutezza e dei suoi obiettivi, una donna quasi immobile su se stessa. La seconda Gilgi si dimostra una ragazza vulnerabile, innamorata, in contrasto con i propri desideri. L'ultima Gilgi sembra far incontrare le precedenti fasi.

La maturità e la consapevolezza che la protagonista conferma nelle ultime pagine sono, infatti, figlie dell'ottimismo e della spensieratezza delle prime. Non c'è nessun fallimento del progetto femminile di libertà che il libro sottintende; Gilgi attesta quanto la verità di un percorso di autonomia preveda anche delle contraddizioni.

Il finale riafferma l'energia che Keun assegna alla protagonista: ammettere i propri desideri, spogliarsi delle convinzioni ma seguire sempre i propri ideali.

«Ho dimenticato come si fa a vergognarsi»[14], dice Gilgi nelle ultime pagine del libro, e questo scardina l'imbarazzo iniziale, quando si era trovata di fronte al desiderio che la spaventava. Perché, al di là della ricerca di libertà al femminile, «essere una persona vuol dire essere un uomo ed essere una donna, essere un lavoratore ed essere tutto, tutto. È chiedere troppo? A ognuno viene chiesto solo ciò che può dare»[15]. Così Keun, attraverso Gilgi, va oltre l'emancipazione femminile, e conferma un universale bisogno di autenticità e integrità. Forse, per questo il titolo

[14] I. KEUN, *Gilgi, una di noi*, op. cit., p. 230.
[15] *Ibidem.*

Gilgi, una di noi esprime una concezione di appartenenza che stimola il lettore verso una spinta di ricerca sempre più concreta.

Gilgi non diventò solo simbolo di forza femminile, ma indicò metaforicamente quanto l'epoca storica avesse avuto il potere di influenzare l'atteggiamento verso l'altro, e verso se stessi. L'ottimismo e l'ironia della donna erano la reazione di contrappasso alla drammaticità e alla freddezza della storia, ma la sua rigidità ne rappresentava esattamente l'ostilità. «Adesso lei è composta di due metà che non stanno affatto bene insieme, che litigano in continuazione, e nessuna delle due vuole cedere di un millimetro»[16].

Il ritratto di Gilgi, in realtà, si discosta dalle vesti di un'eroina rivoluzionaria. La caratteristica che, infatti, sembra maggiormente emergere dal romanzo è proprio la naturalezza con cui Keun fa muovere Gilgi: nella sicurezza prima, nella confusione poi, nella ripresa alla fine. Anche la sua ricerca di autonomia non prende mai il tono della rivolta ma sempre quello di un semplice bisogno naturale.

Quella di Gilgi è

Una storia che galleggia, ostinatamente, sul desiderio di una felicità aperta, sfrontata e sensuale. Una sorta di lotta contro la rassegnazione, contro "l'abitudine che sconfigge ogni resistenza" come quei coniugi che «si sono rispettabilmente annoiati fino alle nozze d'argento"[17].

C'è una sottile differenza tra contrasti e contraddizioni: Gilgi per tutto il romanzo svela contrasti – e mai contraddizioni – importanti, che rimandano a significati nascosti:

«E tu vuoi andar via da sola col bambino… sei così coraggiosa!».
«Puoi starne certo, Pit, che faccio quello per cui mi serve meno coraggio. Non ho paura, da sola riuscirò a mantenere me stessa e anche il bambino. E, Pit, per quanto tutto questo abbia senso, Pit… senza il bambino, senza questo dovere così forte sarebbe stato più difficile»[18].

[16] Ivi, estratto di bandella.
[17] G. MACALUSO, *«Gilgi», la ribelle zittita dai nazisti ritrova la voce*, in «Giornale di Sicilia», 24 marzo 2017, p. 1.
[18] I. KEUN, *Gilgi, una di noi*, ed. 2016 cit., p. 226.

A partire dall'inizio del romanzo, la descrizione della famiglia della protagonista è chiara: una famiglia silenziosa, pacata, noiosa, dove "nessuno parla". Si dimostra, quindi, un carattere in opposizione a quello di Gilgi: chiacchierona, rumorosa, un fiume in piena. Quello che si evince da questo primo contrasto è la mancanza di comunicazione. In questo si cela, però, un'interpretazione più ampia: è lo stesso distacco dal contesto storico che Keun viveva.

Anche il contrasto fra le due città in cui si muove il romanzo, Colonia e Berlino, rappresenta un punto fondamentale: la prima è la culla di tutta la narrazione, il posto da cui parte la storia ma in cui non si fa ritorno. Questo elemento sembra spezzare la ciclicità del romanzo, eppure la scelta di trasferirsi a Berlino raffigura simbolicamente nel distacco geografico la crescita effettiva di Gilgi.

Attraverso le vicende narrative della storia di Gilgi, Keun fa venire a galla tematiche sociali tipiche dell'epoca:

> E poi ricomincia a parlare del suo socialismo, e di come tutto dovrà cambiare, e Gilgi è lì seduta e attende il momento adatto per interromperlo e raccontargli ciò che le sta più a cuore. Sì, certo, per lei sarebbe giusto che non ci fossero più capitali privati – né il paragrafo 218 contro l'aborto, che avrebbe dovuto essere stato abrogato già da un bel pezzo – anche se probabilmente è proprio a quel paragrafo che lei deve la vita – proprio così, e l'intero sistema economico… ma perché la gente che parla di politica deve farlo sempre in maniera così difficile e confusa! E loro hanno bloccato la rivoluzione…[19].

Emergono così la tematica politica, quella della maternità e dell'aborto: tutto trattato in una chiave di sottinteso patriottismo, di opposizione alla disuguaglianza sociale. Tutte le tematiche sociali vengono esposte in un'ottica di protesta verso l'antico binomio povertà-lusso, spunto che dà il via alla ricerca dell'autonomia perseguita da Gilgi tramite il lavoro.

Quello di Keun, con il romanzo *Gilgi una di noi*, sembra essere un esercizio di modernità: un libro di piacevole lettura che attraverso l'ironia lascia entrare nella scrittura anche temi scottanti e di peso.

[19] I. KEUN, *Gilgi, una di noi*, ed. 2016 cit., p. 54.

Lo stile di Keun: dello stesso ritmo del jazz

Lo stile con cui Keun tratteggia il personaggio di Gilgi è paragonabile alla fisionomia stessa della protagonista: capelli corti, fianchi sottili, spalle magre. La scrittura di Keun è slanciata, lineare: un tono colloquiale ma con un distacco che rende la lettura scorrevole e piacevole.

Nonostante la fluidità della narrazione, in *Gilgi una di noi* si riscontra, però, uno stile a tratti frammentario, caratterizzato da un alternarsi di periodi diretti e flussi di coscienza che fa emergere i diversi aspetti della protagonista, quasi a dar forma a più voci nella narrazione. In questo ritmo si riconoscono gli stessi contrasti dell'agire di Gilgi.

È una scrittura che, in alcuni casi, si avvicina più alla lingua parlata che a una narrazione ponderata: ne danno testimonianza le ricorrenti onomatopee e una fitta punteggiatura che scandisce il ritmo della narrazione. «L'espressione elegante si alterna con il linguaggio di strada e con espressioni dialettali e, come una colonna sonora, le frasi riproducono il ritmo sincopato del jazz, compaiono i testi di canti tradizionali e di motivi alla moda»[20].

Quella di Irmgard Keun si rivela, dunque, una scrittura musicale, cinematografica, in cui si riconosce il riflesso dei nuovi modelli di stile che si stavano affermando negli anni Trenta. Dalla persuasione e semplicità della pubblicità, anche la descrizione dettagliata degli oggetti, degli abiti indossati sembra riecheggiare la moda tedesca dell'epoca.

L'ironia è il canale attraverso cui tutta la narrazione si snoda, riscontrata anche nella scelta stilistica di molti neologismi. Lo stile nominale e le invenzioni linguistiche, difatti, affermano la tendenza di Keun a immergersi in una modernità fresca e semplice.

Se la voce di Gilgi spesso si sdoppia, quella degli altri personaggi si aggiunge al coro dei punti di vista. Fu un prodotto di massa, che scardinava tutti gli stereotipi.

---

[20] Cfr. la URL: http://www.neosedizioni.it/wp-content/uploads/Bertolo-Leggere-Donna.pdf (ultima consultazione: 5/02/2020).

Doris, *la ragazza di seta artificiale*

Un anno dopo *Gilgi, una di noi*, nel 1932 Irmgard Keun pubblicò il secondo dei romanzi che definirono maggiormente il suo carattere e profilo artistico: *Das kunstseidene Mädchen*, nelle traduzioni italiane uscito con il titolo di *Doris, la ragazza di seta artificiale*[21]. La prima edizione fu tarda; soltanto nel 2008 l'editore Forum a Udine pubblicò il libro nella traduzione di Chiara Duca e Luigi Reitani.

Sempre la casa editrice L'orma però, un anno dopo la pubblicazione di *Gilgi, una di noi*, nel 2017 decideva di ridare voce anche a Doris, con la traduzione italiana di Vins Gallico dal titolo *Doris, la ragazza misto seta*[22].

Spicca anche in questo libro una protagonista donna che funge da alter ego della scrittrice tedesca. Doris è una giovane di una provincia tedesca, ha compiuto da poco diciotto anni ma già lavora come dattilografa per un avvocato. L'atteggiamento ambiguo del suo datore di lavoro e le sue molestie – prima silenti e poi esplicite – convincono la ragazza a lasciare il mestiere e a partire alla scoperta della metropoli di Berlino.

Un incipit semplice per un romanzo avvincente, straordinario e sognante che racconta la storia di una ragazza a Berlino negli anni Trenta, ed è, quindi, ambientato nello stesso periodo storico in cui venne scritto.

La scelta temporale non appare casuale: Irmgard Keun sfruttò le vicende di Doris per mostrare in maniera stravagante e geniale la tragedia del suo periodo storico, esattamente come aveva fatto con *Gilgi, una di noi*. Era il 1931, Berlino e l'intera Germania erano in preda a una confusione generale; si vivevano i riflessi delle influenze straniere ma si iniziavano a sentire i passi dell'arrivo di Hitler. Una situazione economica precaria aggravò uno stato d'animo che si alternava a isteria e depressione, ma la moda e l'arte sembrarono essere un modo per digerire la disperazione.

L'arrivo di Doris a Berlino, in questo contesto, è prepotente e pretenzioso: qui vuole diventare una star. Si trasferisce innamorandosi dei suoi stessi sogni,

[21] Cfr. I. KEUN, *Doris, la ragazza di seta artificiale*, trad. C. Duca, L. Reitani, Udine, Forum, 2008.
[22] Cfr. I. KEUN, *Doris, la ragazza misto seta*, trad. di V. Gallico, Roma, L'orma editore, 2017.

dell'aspettativa di un futuro luccicante. Davanti a una città sfatta e contradditoria, Doris si protegge dalla miseria con l'apparente frivolezza di una ragazza di cinema.

La piccola donna immagina di dominare le sale cinematografiche e la sua intera vita diventa improvvisamente la pellicola eccezionale di un film di cui lei è la sola protagonista. «La mia vita è come un film, ed è così che la voglio scrivere»: ed è così che parte la concreta narrazione di *Doris, ragazza misto seta*.

La giovane a Berlino inizia a scrivere un diario in cui annota tutte le più piccole cose che si trova a vivere in preda ai suoi sogni bizzarri. Doris lo vive come un tentativo di tenere tutto sotto controllo. Quando dice che è «un sollievo scrivere per me»[23], attribuisce alla scrittura una funzione di ordine ed esorcizzazione necessaria per affrontare ogni situazione.

Il libro si presenta come una raccolta di fotografie, una passeggiata emotiva attraverso la metropoli e la vita della protagonista. Doris descrive le cose con una semplicità impregnata di ironia che spiazza.

Attraverso la descrizione dettagliata dei personaggi che popolano la città si può ottenere il quadro ambivalente degli anni Trenta, di cui Doris sembra impersonare tutte le contraddizioni.

Per diventare una stella del cinema, la ragazza attraversa i teatri, i cabaret affollati, la moda che veste le vetrine brillanti di Berlino ma anche i vicoli sporchi, le prostitute agli angoli ciechi e gli uomini disincantati dalla povertà incombente.

Le ambizioni della ragazza includono anche sogni d'amore impossibili; tra storie illusorie e avventure deludenti, Doris vive amori minori di cui non riesce mai ad assaporare il vero sapore: neppure quando nella sua vita arriva Ernst, un impiegato incastrato in un matrimonio infelice che condivide con la protagonista una storia complicata ma irrisolta.

Tutti questi impercettibili fallimenti spingono ancora di più Doris a concentrarsi sulla propria figura, a incentrare tutto il romanzo – e la sua vita – sulla

[23] Cfr. I. KEUN, *Doris, ragazza misto seta*, op. cit.

speranza speciale di conquistarsi un ruolo da protagonista come le dive glamour della Berlino bene.

Si intrecciano nella narrazione gli incontri e le peripezie di Doris, da un lato bizzarre ed estremamente ingenue e dall'altro misere e infelici. È l'andamento leggero dell'esistenza di Doris che trasporta il lettore nella città dei sogni difficili, e all'appello non manca nessuno: dal proletario Karl ai reduci di guerra, fino ad Alex, il professionista affermato nel settore dell'industria, e ad Ernst stesso, che impersona la classe impiegatizia che si trova a far fronte alla crisi economica del paese.

La vita di Doris è come una sala d'aspetto dove si affollano tutti gli strati sociali più disparati, o una locomotiva in continuo movimento sulla quale salgono e scendono uomini di ogni genere diretti tutti in prospettive differenti. Doris è sempre accompagnata dalla sua migliore amica, Tilli, che sembra ricoprire in qualche modo la stessa funzione del suo diario.

Basterebbe analizzare il titolo del libro per inserirsi già nel contesto in cui si svolge e per interpretare il punto di vista di Keun, anche qui sottile e complesso. *Kunstseide* in tedesco vuol dire sia 'seta' che 'arte'; in senso lato, con questo termine ci si riferiva a qualcosa di 'fatto a mano', di costruito artificialmente. Proprio per questo il titolo originario in italiano è stato *Doris, la ragazza di seta artificiale*, nell'edizione del 2008 di Forum, e *Doris, la ragazza misto seta* nell'edizione del 2017 dell'Orma editore.

L'interpretazione più ampia della denominazione rimanda al concetto di artigianalità in senso figurato, del 'produrre con le proprie mani'. Ma se l'asse di definizione del titolo si sposta dal vestito a Doris, ecco che il titolo ci svela già il carattere della protagonista, che si costruisce da sola, che applica l'arte dell'arrangiarsi ed è artefice del proprio destino.

Il secondo elemento che suggerisce il titolo è la moda. L'intero romanzo pullula di dettagli, accessori e concezioni legate alla moda, che diventano una lente d'ingrandimento per svelare bellezze e orrori dell'epoca. Non è un caso neppure che l'abito del titolo del libro fosse proprio di seta: la seta era a quei tempi il simbolo per

eccellenza della signorilità delle donne, un riferimento alto alle "signore di Berlino" a cui Doris ambiva, e di cui in altro modo Irmgard Keun faceva parte. Come per altri aspetti del romanzo, già il titolo raccoglieva le contraddizioni della penna di Keun.

Nel romanzo è la protagonista stessa a ritenere di non dover mai indossare vestiti di seta artificiale, se ha intenzione di uscire con un uomo. Il motivo è semplice e pratico: la seta artificiale si sgualcisce. In questa concezione apparentemente frivola si nasconde l'ingenuità, l'attaccamento alla moda per esorcizzare le questioni più serie e gravi della vita reale. Un'apparente frivolezza nascondeva la tragedia, una consapevolezza lucida dello sfondo storico-sociale in cui Doris-Keun era immersa e al quale rispondeva con una reazione contraria.

Doris, ragazza misto seta non fu il libro di una ragazzina che sognava il cinema attraverso la moda; piuttosto, fu il tentativo di scrutare la realtà drammatica attraverso i suoi aspetti esteriori più contraddittori. Con il suo secondo romanzo, Keun cercò di far risaltare le apparenze della società per far riflettere maggiormente su quello che significavano.

La seta artificiale era un materiale di lusso, ma contraffatto; era di un abito sfarzoso, ma finto: ecco tutta la metafora che attraversa il libro. La moda che descriveva Keun nel romanzo era la facciata truccata di una società di macerie.

Per raccontarla Keun non descriveva la tragedia ma la bellezza, un contrappasso che rendeva la storia un esercizio di lettura molto più complesso di ciò che appariva.

L'espediente con cui si metteva in moto l'intero romanzo era anche questo un elemento di moda: una pelliccia. L'incipit anticipava una nuova riflessione che percorreva il libro: Doris ruba una pelliccia e, per timore di essere scoperta, decide di fuggire a Berlino.

È il fatto di aver lasciato il lavoro o il furto il vero motivo per cui Doris arriva nella grande città? L'interpretazione è duplice, ma il simbolo della pelliccia impersona maggiormente la volontà di riscatto da una situazione di miseria. La pelliccia diventa per Doris un elemento inseparabile, con cui inizia a sognare il

cinema e il lusso, il contrassegno dell'intera storia: un elemento di moda, ma rubato. E con la stessa interpretazione del vestito: di seta, ma artificiale.

Inoltre, in una circostanza politica di delirio, il furto di una pelliccia poteva risultare un gesto disperato e colmo di tenerezza, quasi di speranza, piuttosto che un'azione illegale. Ciò che distingueva il lecito dallo sbagliato non era l'azione in sé ma l'intenzione. La pelliccia era a tutti gli effetti l'elemento scatenante di *Doris, ragazza misto seta*. Nello stesso tempo l'elemento indicava per la donna la possibilità di lasciare la provincia e il mondo dell'impiegata e quella di poter diventare una star. Immersa in costanti situazioni pittoresche, Doris tenta in tutti i modi di ottenere la fama desiderata ma Berlino si rivela per lei un muro di gomma contro cui sbatte a ogni tentativo. La reazione di Doris a ogni evento e circostanza è sempre una via di mezzo tra l'ingenuità e la leggerezza tragicomica. La ragazza sembra, infatti, non essere consapevole ma possiede, invece, una lucidità disarmante.

Gli occhi curiosi e colorati di Doris riflettono attraverso sogni scintillanti delle immagini drammatiche, come uno specchio inverso. Nella sfilata di illusioni glamour c'è, dunque, il crudo tentativo di esorcizzare la tragedia della realtà dei suoi anni:

> Il testo cittadino variamente stratificato in cui la ragazza di seta artificiale si muove è un concentrato della vita sociale, con le sue tensioni, i suoi incontri-scontri, i suoi rumori e il suo dinamismo che diventano fonte di sollecitazione immaginativa e delineano la nuova condizione percettivo-emotiva in termini di consapevolezza della simultaneità delle situazioni[24].

Lo stratagemma del diario simboleggia per Doris l'unico modo per ordinare tutte le sue azioni, per raccogliere e collezionare gli incontri e gli episodi che vive. Nel diario c'è la storia del furto, per incominciare, ma anche tutti gli uomini che seduce e quelli da cui è sedotta, le persone che incontra al bancone dei bar, le luci sfavillanti dei locali dove finisce per cercar fortuna. Irmgard Keun sfruttò l'espediente del diario per far parlare Doris di situazioni ancora più urgenti; tra le

[24] L. PERRONE CAPANO, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, op. cit., p. 82.

righe la giovane annotava anche considerazioni socio-politiche, rifletteva sulla condizione dell'uomo e del suo rapporto con la donna, ma anche sulla politica del suo tempo.

Nella sua purezza Doris attraversa anche la tematica della sessualità, sempre in una maniera così esplicita ma semplice da risultare naturale. In uno stile schietto e ingenuo, racconta il mondo che guarda attraverso i suoi sogni e si confessa. Le descrizioni lasciano spesso il passo a interrogativi più personali che tormentano la protagonista, domande sospese a cui neppure Berlino può dare risposta.

Leggendo *Doris, ragazza misto seta*, si percepisce l'urgenza di volersi sentire liberi da ogni convenzione; un sentimento che investe anche lo stile della narrazione. Diversamente che nel lavoro da dattilografa, nel suo diario Doris sembra liberarsi da ogni costrizione anche grammaticale. Questo stile, che potrebbe risultare fastidioso, risulta invece un'ulteriore dimostrazione di autenticità.

Anche questo libro di Irmgard Keun era sfrontato, vero e veritiero, e si dimostrava come un altro tentativo della scrittrice tedesca di non spegnersi nell'esilio della letteratura *Innere Emigration*, ma di dare ai suoi personaggi una voce decisa, come se fosse l'eco della sua.

Il tramite era una descrizione dettagliata e molto soggettiva della realtà: Doris più che vedere guarda le cose e le riporta nella scrittura con la stessa precisione. Lo fa, ad esempio, quando si ritrova a dover descrivere Berlino a un uomo diventato cieco. La descrizione simboleggia per la protagonista un bisturi con cui scava la realtà, un modo per focalizzare la verità delle cose. Anche descrivere la carta da parati diventa per Doris un esercizio estetico, un punto di vista che non è mai osservazione ma sempre interpretazione.

Modernità in Irmgard Keun: la moda e il cinema per esorcizzare la storia

La lente di ingrandimento con la quale Irmgard Keun lasciò scoprire la natura del suo tempo fu il cinema. Era il filtro con cui riproduceva la modernità, e a sua volta usava il focus della modernità per esorcizzare la situazione storica drammatica.

La scrittrice tedesca quasi derideva la società in cui visse. A partire dalla vicenda di Doris: la protagonista voleva diventare una stella del cinema o semplicemente dello spettacolo, e per farlo seguiva un copione che lei stessa aveva inventato, lo indossava, lo eseguiva come se fosse costantemente su un palco. Il rimando cinematografico non si riscontrava solo nell'impostazione della narrazione, era esplicitato anche nei numerosi modelli di riferimento che Doris citava nel libro. Da Colleen Moore a Marlene Dietrich, passando anche per Asta Nielsen: Doris sognava il loro successo, l'andamento glamour delle dive più importanti della storia del cinema.

Eppure, alla conclusione del romanzo, Doris non salì nessun palco, al posto degli UFA-Studios di Neubabelsberg si ritrovò a passeggiare in una stazione. Dall'essere la diva di Berlino la ragazza si ritrovò a valutare l'ipotesi di diventare una prostituta. Quello che tutto lo sfarzo del cinema nascondeva nel finale si rivelava come la più triste delle constatazioni. In questo passaggio il romanzo tedesco svelò l'irrealtà del cinema glamour.

Come in una scatola cinese, a sua volta la critica di Keun non si limitò al cinema di quegli anni: fu la moda, e con essa la società dei consumi e di massa, a essere al centro del mirino. Nella borsetta in vitello con applicazioni in coccodrillo, tra le scarpe con la punta di lucertola e le camicie di seta Bemberg si raccoglieva tutta la moda che definì la società dei consumi che si affermava in quegli anni.

Persino il concetto di *Glanz* con cui si intende il 'glamour', i brillantini, il luccichio era volutamente usato nel romanzo per indicare i tratti distintivi di cui si appropriava la società di massa. Presentare Doris così favolosa fu il modo quasi caricaturale per disegnare quella realtà storica. Doris si aggrappava ai suoi accessori quasi in maniera ossessiva, con la stessa ansia che il consumismo genera nell'uomo.

Per esorcizzare questa condizione il cinema fu il mezzo più attraente e comunicativo con cui farlo. Inevitabile citare il testo che nel 1933 sempre Irmgard Keun scrisse riguardo al mondo del cinema, *An die Filmwelt*, in cui «la scrittrice focalizza l'attenzione sul legame tra cinema e svago, ponendo però l'accento sulla qualità e i modi di intrattenimento richiesti dal pubblico e criticando le facili risposte che vengono solo incontro a un presunto gusto della massa»[25].

A partire dagli anni Venti e Trenta in Germania i nuovi mezzi di comunicazione incrementarono l'esigenza di un tipo di cultura di svago che prediligeva il divertimento. In questo il cinema assecondava il gusto del pubblico, appiattendo così la cultura. Era chiaramente un modo per esorcizzare la monotonia e l'ostilità di quel tempo storico, ma la commercializzazione della cultura aggravava notevolmente la perdita di riflessione e di raccoglimento che invece era allora più che mai necessario.

«Quello di intrattenimento è un concetto elastico, l'intrattenimento può avere senso e non averlo, può essere arte e kitsch. […] Il cliché tende di per sé sempre a degenerare prima o poi in noia»[26].

Per controbattere a questa inefficacia, il romanzo di Irmgard Keun si posizionò dalla parte dell'ironia concettuale per scardinare proprio quei modelli di critica. E così Doris sognava esattamente tutto di quel mondo glamour, e più lo esaltava più ne svelava il vuoto di senso.

Doris *indossa Berlino: il rapporto del romanzo con la città*

Doris è attraversata costantemente dalla meraviglia nella quotidianità delle cose, catturata in particolare dalla materialità della città. Tutta Berlino dietro la "cinepresa" di Doris sembra essere un palcoscenico orrendo e stupefacente, che gira su se stesso in un valzer di occasioni che le lasciano sempre aperto il sipario della fantasia.

[25] L. PERRONE CAPANO, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, op. cit., p. 91.
[26] Ivi, p. 97.

I movimenti propri di Berlino nella sua frenesia ordinata sembrano rispecchiare le tecniche cinematografiche con cui il romanzo appare strutturato, perché è «l'anima della grande città, quest'anima eternamente agitata, che vaga da fugace impressione, è proprio l'anima del cinematografo»[27].

L'importanza dello spazio nel romanzo rappresenta in sé la metafora di una condizione storico-sociale: una città mobile, in cambiamento, viva e precaria. La frammentazione dei luoghi simboleggia una discontinuità molto più profonda. Doris attraversa Berlino nei suoi bar più stravaganti, ma per farlo cammina sui marciapiedi dove dormono gli uomini diventati barboni.

Nel romanzo, la scena del venditore di fiammiferi decripta il quadro dell'ambivalenza della situazione sociale: nessuno abbassa lo sguardo verso il barbone, eppure la sua presenza è così esplicita da essere impossibile da ignorare. Tra il lusso e la povertà Berlino si muove in una danza macabra, esaltando la bellezza e l'orrore in una stessa strada.

Dentro i bar di Berlino dov'è proibito fare foto si sublima la densa frenesia di un'intera epoca, nel suo periodo storico più contraddittorio. Da una parte il passo sordo del nazismo, dall'altro il jazz dell'America: un'eco che confonde, eccita, uccide.

Allo stesso modo si riconoscono nel romanzo di Keun l'incanto e il terrore. La protagonista, che all'inizio del romanzo vive quasi in punta di piedi danzando tutti i suoi sogni, alla fine del libro si piega su se stessa, in una delusa constatazione del reale.

Berlino in *Doris, ragazza misto seta* suggerisce un'interpretazione caleidoscopica della realtà, plasmando il profilo di una modernità che si costruì a partire dalla distruzione del suo stesso tempo: era «tutta la luminosità di una metropoli che acceca più che illuminare veramente»[28].

La città svela, in questo senso, la natura dell'epoca che la attraversa, in cui i giochi del consumismo e della mercificazione vendono illusioni sfarzose ed

[27] Ivi, p. 74.
[28] L. PERRONE CAPANO, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, op. cit., p. 85.

eccentriche. Tutti gli stimoli di bellezza e d'arte vi sorgono con l'euforia quasi triste di chi tenta di ballare ma su un pavimento scivoloso, in cui non è la propria volontà a mancare, ma le condizioni per realizzarla.

Doris *e* Gilgi*: le voci di Irmgard Keun*

Pubblicati a distanza di un anno, tra il 1931 e 1932, *Doris* e *Gilgi* rappresentarono per Keun le voci con cui analizzò e penetrò nella società. Erano due donne, con vite differenti, che raffiguravano la "nuova donna" che scardinò ogni definizione morale di genere.

Non era soltanto l'intento e il profilo caratteriale delle due protagoniste che le accomunava, ma anche lo snodarsi della narrazione stessa. Sia Doris che Gilgi erano ragazze molto giovani che nello stesso periodo storico lasciarono la provincia per scoprire la grande città di Berlino. Con motivazioni e spinte ben differenti, ma entrambe segnarono un momento di rottura con la vita medio-borghese e si identificarono con un carattere indipendente e autonomo. In tutti e due i romanzi, infatti, la speranza e la libertà sembrarono colorare le vicende delle donne.

La fuga, in diverso modo, a Berlino fu innescata però per entrambe da un senso di non-appartenenza sia familiare che di società. Da un lato Gilgi, scoprendo la verità sulla sua origine di famiglia, affrontò la confusione e lo smarrimento esistenziale, lo stesso che si insinuava nelle pieghe più disparate della società. Dall'altro lato, Doris non possedeva alcuna figura di riferimento. Tutte e due le donne rifiutarono le convenzioni della società, a partire dalla vita comune fino al matrimonio; lo si leggeva in *Gilgi*, quando alla conclusione del romanzo la protagonista decise di crescere il figlio da sola; lo si ritrovava in *Doris* nel modo in cui la ragazza si approcciava al mondo che sognava.

Anche il lavoro era un punto di partenza comune. Inizialmente sia Doris che Gilgi erano dattilografe, ma se per Gilgi questo mestiere simboleggiò un'emancipazione, per Doris era qualcosa che andava superato.

Ci si potrebbe chiedere, al riguardo: Doris è l'evoluzione di Gilgi? Sicuramente per entrambe il finale della storia è una porta aperta, che lascia quasi intendere delusione e fallimento ma che invece rappresenta la speranza, l'opportunità e sicuramente la libertà.

Anche gli uomini nei due romanzi fungevano da specchio metaforico, Martin per Gilgi ed Ernst per Doris: due uomini dediti all'arte, alla buona musica ma per entrambi non c'era legame che si poteva consolidare definitivamente. E proprio questa considerazione sublimò il nucleo della somiglianza delle due donne: ragazze libere che sfidarono la loro vita alla conquista di un'autonomia per la quale erano disposte a rinunciare a tutto.

Tutti e due i finali risultavano aperti, finirono con un'apparente sconfitta che in realtà segnò il massimo della libertà. La fuga di Gilgi e la stazione di Doris non erano la delusione di un'ideale di emancipazione ma significarono nella loro provvisorietà una possibilità di scelta e di autonomia che configurò l'idea stessa di "nuova donna".

Una donna che era

strettamente legata a quel nuovo modo di vedere che porta la protagonista del romanzo a cercare di liberarsi dalle costrizioni imposte dalla società tracciando le proprie mappe cittadine, creandosi una sua libertà e volgendo lo sguardo allo spazio metropolitano come a uno speciale ricettacolo di immagini e messaggi[29].

La scrittura di Irmgard Keun in *Doris, ragazza misto seta* fu il canale fondamentale con il quale la scrittrice fece muovere le proprie protagoniste: una narrazione palpabile, che immergeva il lettore in un quadro vivo della storia. L'andamento spezzato e frammentario indicò un disordine razionale.

In *Doris, la ragazza misto seta* la narrazione era come la pellicola di un film, la parola lo strumento con cui Keun metteva in scena le sue riprese cinematografiche e visive. Era una narrazione densa, materiale, fitta di dettagli; una scrittura che

[29] L. PERRONE CAPANO, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, op. cit., p. 80.

sembrerebbe descrittiva ma non lo era. Irmgard lasciò che Doris entrasse dentro le scene che viveva, con forte empatia.

Anche nella fitta descrizione dei negozi di Berlino, nelle luci blu e bianche che si alternavano: non era la città in sé che descriveva, ma quello che essa suscitava nello sguardo di Doris; non una fotografia, ma l'immagine che scaturiva dalla sua osservazione. Il romanzo veniva scandito dai titoli che rimandavano alle stagioni, per tutto l'intero anno in cui Doris scrisse il diario. In una suddivisione macro, il libro si può dividere in tre parti: la prima ancora relegata nella città di provincia, mentre le ultime due riguardano Berlino.

Grazie all'espediente del diario, anche il linguaggio si lasciò andare a dialettismi e toni più colloquiali, modi di dire ed espressioni gergali. Era una tipologia di scrittura che appariva sbadata, ma che conteneva proprio in questa naturalezza la propria autenticità.

Irmgard Keun anche in questo libro fu diretta: lasciò immedesimare il lettore nelle situazioni in maniera essenziale. Prediligeva la rapidità della descrizione alla retorica, e perciò il ritmo del romanzo si faceva sempre più musicale e incalzante. La descrizione continua e minuziosa dei dettagli rappresentò nella narrazione un ordine a cui appigliarsi nella fluidità delle situazioni.

Le tecniche cinematografiche che percorrevano tutta la narrazione implicavano anche una modalità di scrittura fotografica. La Keun lasciò che Doris riportasse sul suo diario esattamente tutto ciò che vedeva e viveva, in maniera istantanea. Anche la ripetizione continua dei verbi "vedo vedo" rimandava a una narrazione tangibile e per questo cinematografica.

Con una narrazione piena e viva, Irmgard Keun raccontò l'amore e la violenza con una leggerezza e un'ironia che incuriosivano il lettore e, inevitabilmente, lo catturavano.

Rossella Rita Papa

Bibliografia

G. BAIONI, *Il romanzo tedesco del Novecento*, Torino, Einaudi, 1983;
N. BARRALE, *Importazioni avvelenatrici. I romanzi tedeschi al femminile nell'Italia fascista*, in «Tradurre», 2011;
L. BONOLIS, S. GIVONE, A. MAINARDI, *Storia dell'editoria d'Europa*, Firenze, Shakespeare & Company, 1994;
G. BONSAVER, *Mussolini censore: storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma, Gius. Laterza & figli, 2013;
R. CALZONI, *Irmgard Keun, a Francoforte mentre la nazionalizzazione delle masse avanza*, in «Il Manifesto», 22 dicembre 2019;
M. CESARI, *La censura nel periodo fascista*, Napoli, Liguori Editore, 1978;
V. DE GRAZIA, *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 2001;
C. DE MARIA, *Fascismo e società italiana*, Roma, BraDypUS Editore, 2016;
G. DUBY e M. PERROT, *La Storia delle Donne*, vol. *Il Novecento*, Bari, Laterza Edizioni, 1997;
G. FABRE, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino, Zamorani, 1998;
G.C. FERRETTI, G. IANNUZZI, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma, Minimum Fax, 2014;
J. HERF, *Il modernismo reazionario: tecnologia, cultura e politica nella Germania di Weimar e del Terzo Reich*, Bologna, Ed. Il Mulino, 1988;
I. KEUN, *Gilgi, una di noi*, trad. di L. Ricotti, Milano, Mondadori, 1934;
EAD., *Gilgi, una di noi*, trad. di A. Pelizzola, Roma, L'orma editore, 2016;
EAD., *Dopo mezzanotte*, trad. di E. Gini, Milano, Rizzoli, 1984;
EAD., *Dopo mezzanotte*, trad. di E. Tomassini, Roma, L'orma editore, 2019;
EAD., *Doris, la ragazza di seta artificiale*, trad. di C. Duca, L. Reitani, Udine, Forum, 2008;
EAD., *Doris, la ragazza misto seta*, trad. di V. Gallico, Roma, L'orma editore, 2017;
EAD., *Una bambina da non frequentare*, trad. it. di E. Tomassini ed E. Trabucchi, Roma, L'orma editore, 2018;
G. MACALUSO, *«Gilgi», la ribelle zittita dai nazisti ritrova la voce*, in «Giornale di Sicilia», 24 marzo 2017;
M.E. MANCINI, *L'Archivio Laterza e la storia dell'editoria negli anni del fascismo*, in «La fabbrica del libro», 2006, n. 1;
L. MAZZUCCHETTI, *L'annata letteraria in Germania*, in «Almanacco letterario 1929», Milano, Unitas, 1928;
EAD., *Novecento in Germania*, Milano, Mondadori, 1959;
S. MORGANTI, *La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2011;
G. PEDULLÀ, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997;
L. PERRONE CAPANO, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, Roma, Artemide, collana «Proteo», 2019;
D. PEUKERT, *La Repubblica di Weimar*, Torino, Boringhieri, 1996;
M. RUBINO, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia tra le due guerre*, Palermo, Flaccovio, 2002;
W. L. SHIRER, *Storia del Terzo Reich*, Torino, Einaudi, 1962;
N. TERRANOVA, *Franti Girl*, in «Robinson» di «Repubblica», 2 dicembre 2018;
S. WEST, *Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, a cura di M. Meskimmon, Aldershot, Scolar Pr, 1995.

Sitografia

Uomini e business.it: https://www.uominiebusiness.it/default.aspx?c=638&a=24174&tag=Irmgard-Keun (ultima consultazione: 4/02/2020);

Researchgate.net: https://www.researchgate.net/publication/307678743_Suicide_and_self-censorship_in_the_Italian_translations_of_Frauenromane (ultima consultazione: 4/02/2020);

Neosedizioni.it:
http://www.neosedizioni.it/wp-content/uploads/Bertolo-Leggere-Donna.pdf (ultima consultazione: 5/02/2020);

Intralinea.org:
http://www.intralinea.org/archive/article/Non_solo_censura, (ultima consultazione:17/02/2020);

Exilderfrauen.it:
http://www.exilderfrauen.it/dettaglio.php?id=28, http://www.exilderfrauen.it/dettaglio.php?id=74 (ultima consultazione: 17/02/2020);

Minimaetmoralia.it:
http://www.minimaetmoralia.it/wp/libri-leggere-voci-ascoltare-bambina-non-frequentare-irmgard-keun/ (ultima consultazione: 17/02/2020);

Storia e Futuro.eu:
http://storiaefuturo.eu/le-riviste-di-moda-femminili-negli-anni-venti-il-caso-di-lidel/ (ultima consultazione: 19/02/2020);

Unito.it:
https://www.cirsde.unito.it/sites/c555/files/allegatiparagrafo/05-05-2016/5._donne_gender_editoria.pdf, (ultima consultazione: 19/02/2020);

Academia.edu:
https://www.academia.edu/30150719/Lavinia_Mazzucchetti_e_la_letteratura_di_consumo_weimariana , (ultima consultazione: 22/02/2020);

Jstor.org:
https://www.jstor.org/stable/43779934?seq=1 (ultima consultazione: 19/02/2020);

Usp.br:
http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANGELO_ITA.pdf (ultima consultazione: 28/02/2020);

La Stampa.it:
https://www.lastampa.it/cronaca/2016/03/05/news/dalle-suffragette-agli-anni-90-breve-storia-del-movimento-femminista-1.36737026 (ultima consultazione: 29/02/2020);

Treccani.it:
http://www.treccani.it/enciclopedia/fascismo/, http://www.treccani.it/enciclopedia/censura/, http://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/DONNE_900_lezione.pdf (ultima consultazione: 29/02/2020);

Fondazione Mondadori.it:
https://www.fondazionemondadori.it/livre/index.htm (ultima consultazione: 29/02/2020);

Il manifesto.it:
https://ilmanifesto.it/irmgard-keun-a-francoforte-mentre-la-nazionalizzazione-delle-masse-avanza/ (ultima consultazione: 29/02/2020).

Intervista a Marco Federici Solari e Lorenzo Flabbi (L'orma editore), a partire da Irmgard Keun

Ricollocare una letteratura d'esilio nel contesto contemporaneo è una sfida e insieme una scelta di stile che contraddistingue il progetto editoriale di case editrici raffinate come L'orma.

L'orma editore arriva nelle librerie il 4 ottobre 2012, ma l'idea del progetto era già nata l'anno precedente durante il periodo berlinese vissuto insieme dai due editori Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari.

A due passi dal Colosseo, oggi in via Annia la redazione dell'Orma editore è diventata una piccola solida realtà di sogni in grande, in cui il giovane progetto si è consolidato in una posizione determinante nel panorama dell'editoria indipendente.

Al momento l'organico interno della casa editrice è costituito dai due editori traduttori Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari, dalla caporedattrice e social media manager Elena Vozzi, dal redattore e commerciale Massimiliano Borelli, dal redattore Nicolò Petruzzella e dall'ufficio stampa Anastasia Martino. Una redazione di struttura orizzontale con un'idea trasversale e comunitaria del lavoro, che si fonda su un impianto novecentesco dall'ampio respiro europeo.

A partire dall'esperienza di entrambi gli editori, il progetto dell'Orma mira a "Tradurre in Italia quello che si muove in Europa", in particolare occupandosi delle pubblicazioni di testi della cultura tedesca e francese.

In un attuale variegato panorama editoriale, la casa editrice riesce a lasciare la propria "orma" con una linea culturale definitiva e raffinata. È un progetto che prende respiro dalla tradizione e dalla memoria ma che guarda al futuro: un equilibrio perfetto tra la ricerca, la coerenza delle proprie scelte stilistiche e la logica del mercato.

Per una casa editrice far parte del mercato è una conseguenza inevitabile del proprio mestiere, ma seguirne le richieste è una scelta. In questo L'orma editore riesce a stare al passo con il settore senza dover mai rinunciare per prima cosa all'amore per il libro e alla fedeltà ai propri ideali.

La spinta che ha mosso inizialmente l'idea di Lorenzo e Marco, ma anche l'energia che mantiene vivo il progetto risiede nella consapevolezza e nella convinzione che ancora oggi la letteratura e la cultura assumono un'importanza fondamentale non solo nella vita del lettore ma anche nella società odierna. Da questa posizione la prospettiva della casa editrice coinvolge plurimi orizzonti, in una molteplicità di culture, a partire da quelle francesi e tedesche, che rappresentano una memoria europea condivisa.

L'orma editore è conosciuta e apprezzata per le sue collane, tra cui la più popolare «I Pacchetti», raccolte epistolari dei più noti autori della storia culturale pubblicate nel formato originale e unicum di "un pacchetto di lettere".

Quelle che più di tutte, però, impersonano lo spirito della casa editrice sono «Kreuzville» e «Kreuzville Aleph», le collane di letteratura francese e tedesca il cui nome deriva dalla crasi di Kreuzberg e Belleville, un quartiere berlinese e l'altro parigino. Con questa impostazione L'orma editore riesce, attraverso autori inediti o riscoperti, a rappresentare la complessità e la vitalità dell'Europa.

Per scegliere gli autori da inserire in queste collane gli editori rispondono a criteri di valore culturale che vanno oltre l'interesse e si allineano agli ideali propri della casa editrice, andandone a confermare ogni volta l'identità.

La scelta di inserire Irmgard Keun nella collana «Kreuzville Aleph» e, a partire dalla pubblicazione di *Gilgi, una di noi*, di farla uscire per la prima volta senza censure in Italia, conferma e dimostra la volontà dell'Orma di abbattere le barriere culturali che purtroppo ancora oggi talvolta persistono. Comprendere e trasportare in un sistema culturale differente Irmgard Keun è stato utile a ridare non soltanto valore alla sua opera ma anche dignità alla sua persona.

Attraverso questa intervista ai due editori, l'indagine sul rapporto con Irmgard Keun ha superato la circostanza letteraria e ha preso una direzione più ampia, toccando considerazioni sulla cultura tedesca in relazione ai contesti storici e sulla censura culturale.

Per comprendere la scelta editoriale di inserire Irmgard Keun all'interno della collana «Kreuzville Aleph» bisogna fare un passo indietro, come spiega l'editore Marco Federici Solari, e analizzare il momento letterario in cui Keun è arrivata nel panorama italiano. Quando nel 1973 Giuliano Baioni, Giuseppe Bevilacqua, Cesare Cases e Claudio Magris hanno curato per Einaudi *Il romanzo tedesco del Novecento*[1], si stava tentando di proporre un canone della letteratura tedesca, comprendendo i testi più importanti del XX secolo. Questo testo è stato un punto di riferimento per un paio di generazioni di germanisti, ma allora fra i trenta romanzi inseriti nel canone solo uno era di una donna. Era stato scelto *La rivolta dei pescatori di Santa Barbara* (1928) di Anna Seghers, che per importanza era impossibile da scartare. Anna Seghers, anche con *La settima croce*, è stata una figura legata a doppio filo al filone dell'antifascismo tedesco. L'affermazione implicita, però, era che la letteratura del Novecento tedesco non includeva altre scrittrici oltre la Seghers.

Per fortuna da quegli anni le cose hanno iniziato a evolversi in Germania, con il recupero della ricerca femminista all'interno della letteratura e della critica tedesche. Tra le riscoperte, ad esempio c'era Vicky Baum, ma soprattutto Irmgard Keun. Nello stesso periodo iniziava anche la vicenda della casa editrice dell'Orma e la scelta di partire da Keun diventò inevitabile.

Nella conversazione che proponiamo si analizzano le motivazioni di questo progetto nei suoi aspetti più trasversali.

[1] Cfr. G. BAIONI, *Il romanzo tedesco del Novecento*, Torino, Einaudi, 1983.

L'orma editore si occupa di pubblicare soprattutto traduzioni francesi e tedesche, ma perché avete scelto di ridare voce proprio a Irmgard Keun?

Marco Federici Solari: Irmgard Keun si inserisce in una più generale ricerca di voci femminili del romanzo e della narrativa tedesca del Novecento, e non solo.

L'orma è diventata una realtà editoriale nel momento in cui Irmgard Keun veniva appena riscoperta; da poco era stata pubblicata anche in inglese ottenendo un notevole successo nel mondo anglosassone. È stata al centro di una riscoperta di critica e di pubblico.

Tra le prime figure a cui abbiamo guardato nella nostra ricerca di un canone anche femminile del Novecento tedesco, Irmgard Keun ha prevalso su tutte. Leggerla è stato scoprire subito una voce non soltanto interessante ma anche molto viva, riconoscibile come voce letterariamente capace ancora di parlarci. La sua vita, la censura e le esperienze storiche che la riguardavano sono stati elementi che hanno influito a renderla importante anche come istituzione. Ricorda che di Keun i primi due libri hanno riscontrato un successo clamoroso, ma con il rogo dei libri la scrittrice tedesca ha subito una *damnatio memoriae* durata quasi fino alla fine dei suoi anni.

Se nella sua vita il successo ha vissuto periodi carsici, adesso invece grazie al successo anche in lingua inglese è entrata in un macro-canone di letteratura tedesca.

Gilgi, una di noi *è arrivato in Italia nel 1934 con Mondadori in una versione censurata. La vostra edizione è fedele all'originale tedesco. Quale tipo di studio e di lavoro ha preceduto la pubblicazione integrale del libro?*

M. F. S.: Fin da subito la scelta della prima pubblicazione è ricaduta su *Gilgi, una di noi*, anche perché *Doris, la ragazza misto seta* esisteva già nel panorama letterario con un'edizione recente.

Nel momento in cui abbiamo scoperto che non soltanto non c'era nessuna edizione recente del romanzo ma che l'unica italiana era stata censurata preventivamente, abbiamo trovato motivazioni in più per farlo.

La convinzione era legata al libro stesso, in cui si riconosce un modo di raccontare realistico e scanzonato, con un personaggio senza troppe pretese. È la stessa linea che si ritrova fino all'ultimo libro di Keun che abbiamo pubblicato, *Dopo mezzanotte*.

Dalle narrazioni era chiaro fin da subito che l'autrice inevitabilmente sarebbe diventata antifascista, a modo suo una vera e propria spina nel fianco del regime. In quegli anni esistevano pochi libri che parlavano della vita quotidiana del nazismo con la lucidità di condannarla in questa maniera.

La prima informazione sulla censura del libro l'ho avuta da un articolo di Natascia Barrale, poi ne ho parlato con un amico germanista; eravamo ormai decisi a pubblicarla.

Nei libri della collana generalmente non inseriamo paratesti ma in questo caso, piuttosto che scrivere un'introduzione sull'autrice, ci premeva da casa editrice fare una nota editoriale in cui si teneva da conto di questa infame storia italiana.

Gilgi, una di noi era un libro che i tedeschi avevano bruciato e gli italiani censurato: si potrebbe quasi vedere la censura come una forma di fiamma alternativa, depotenziandola. Lascia pensare molto il commento che un lettore mondadoriano aveva fatto su un altro romanzo di Keun: troppo sofisticato, la lettrice non avrebbe capito nulla e la censura avrebbe capito troppo.

Nella riscoperta letteraria del nostro progetto il gioco di forza è stato anche scoprire la biografia di Keun o leggerne le numerose lettere. Trovo molto commovente l'intervista che le hanno fatto qualche anno prima della morte, nell'occasione in cui era stata invitata a tenere un incontro all'università: quando ha trovato davanti a lei la sala piena, il suo sguardo era quello di una donna davvero grata.

La vostra scelta di pubblicare Gilgi, una di noi *era soltanto di interesse culturale o voleva avere una valenza più forte in relazione all'aspetto della censura?*

M. F. S.: Sicuramente la censura era un motivo importante, ma non il fondamentale. L'elemento centrale per la sua riscoperta era quello culturale e letterale, a cui si lega inevitabilmente quello storico. Della censura abbiamo parlato molto negli incontri pubblici: il libro è stato accolto bene anche dalla stampa. Ritengo che anche gli episodi particolari della sua vita, a partire dal ricorso che Keun ha fatto allo Stato fino al suo rientro clandestino in Germania, hanno influito nel comunicare il senso della sua personalità.

Lo specifico della nostra scelta è letterario; rispetto alle altre autrici Keun era quella a livello letterale più interessante per unità di forma ma soprattutto per una voce che da subito costruisce il personaggio. Era un linguaggio semplice ma sempre funzionante, brillante, ironico. Quella di Irmgard Keun è una voce che ascoltiamo, in cui ogni frase è sempre una frase interessante.

Berlino e la cultura tedesca negli anni '30 rappresentavano la modernità rispetto al panorama italiano. Se dovessimo definire oggi il concetto di modernità sul piano editoriale, quale sarebbe? La cultura tedesca attuale che tipo di valore sta assumendo?

Lorenzo Flabbi: Rimane un'idea di modernità quel tentativo che anche noi facciamo di cercare di comprendere e indovinare le aspettative e il gusto del pubblico, ma anche di crearlo e in qualche modo di indirizzarlo. Puoi pensare che ci siano degli spazi, degli autori e delle tematiche, dei modi di scrivere che qualcuno aspetta senza saperlo.

Dal Romanticismo alle avanguardie, l'intento era quello di creare un pubblico ed essere se stessi: una comunità che offre a qualcuno una proposta culturale che ha la sua forza, che lentamente riesce a imporsi. Credo sia questo un elemento di modernità.

M. F. S.: Per quanto riguarda la cultura tedesca, sicuramente è in grande cambiamento. Dagli anni Sessanta la cultura tedesca ha espresso una voglia di

complessità, da quella dei grandi pensatori a quella politica del socialismo e della divisione; persino tutta la letteratura dell'Est ha significato anche quell'utopia.

Con l'onda lunga del muro di Berlino si attuava una grande rivoluzione anche sociale e culturale. Nessun paese ha una storia da raccontare così forte e così recente. Era la volontà di raccontare il fatto storico: per la letteratura questo è stato un dato interessante.

Oggi la letteratura tedesca ha una cultura vastissima, e sembra che il nostro compito culturale sia quello di dare percezione di questa vastità rispetto a un'idea di letteratura tedesca più rigida e filtrata da pregiudizi. È una letteratura sfaccettata, diversa, umoristica. Ci sono i lati più differenti: noi vogliamo condividere questa ampiezza. La necessità di dare varietà a un estraneo così prossimo è una delle missioni culturali della casa editrice.

Il vostro catalogo è composto maggiormente di opere tradotte; negli anni '30 in Italia l'editoria di traduzione riscontrava molte difficoltà ma era di alto interesse. Oggi nell'editoria che rapporto abbiamo tra la cultura italiana e quella internazionale?

L. F.: La prima annotazione che mi viene da fare è che è cambiata la sensibilità traduttiva dagli anni '30 ad adesso, e direi che c'è una sensibilità molto più affinata negli ultimi decenni in Italia rispetto alle tematiche della traduzione. Questo non vuol dire che ci sia progresso nella traduzione o che si vada sempre verso una sensibilità maggiore. Il discorso della traduzione ha attraversato in maniera sinusoidale diversi periodi storici. Durante il Rinascimento in Italia la traduzione era un tema molto sentito, lo è stato certamente meno nella prima metà del Novecento: in quegli anni forse non si è tradotto in maniera troppo filologica e rigorosa.

Il periodo degli anni '30 è il decennio delle traduzioni, come lo definiva Pavese. C'era allora una nuova ondata di traduzioni in Italia, ma l'idea che siano tutte di alto interesse è errato. Per operazioni molto alte, come ad esempio le traduzioni di

Borgese, ce n'erano altre invece che erano scelte di solo interesse economico; in quegli anni c'era un'economia molto aggressiva dal punto di vista economico.

Altro è il discorso ampio sul rapporto tra la cultura italiana e quella internazionale. Circoscrivendo la risposta alla cultura francese e tedesca, spesso mi torna in mente la frase di Iosif Aleksandrovič Brodskij che dice che tra l'Italia e la Francia c'è un imperativo geografico, come se guardando la cartina ci fosse una verticalità tale che ciò che accade in Francia a un certo punto deve scendere inevitabilmente anche in Italia.

A livello ampiamente generale, io credo che l'Italia per certi versi sia stata esterofila a lungo nel Novecento, forse anche per reazione al ventennio fascista che aveva fatto del nazionalsocialismo un valore fino ai disastri delle leggi razziali. L'Italia non veniva da una prima parte del secolo di cui essere fiera. Dalla percezione che il mondo stesse cambiando al secolo breve americano che avanzava, l'Italia è diventata molto esterofila soprattutto guardando ai paesi anglofoni e agli Stati Uniti, però sempre con un grande rispetto e a volte un senso di inadeguatezza rispetto agli altri paesi.

Spesso si aveva la sensazione che l'Italia si scontrasse con la Germania o la Francia per mortificarsi, ci si confrontava arrossendo. In un certo senso qualcosa sta cambiando negli ultimi anni. Con un miscuglio contorto ora in Italia convive un'esterofilia sulla difensiva con una forza xenofoba. In questo diventa prezioso il lavoro culturale in tutte le sue forme, dalla musica al cinema, alla letteratura e a ogni forma d'arte, fino anche a Internet. La cultura diventa un balsamo contro le barbarie sovraniste.

L'interesse che c'è nei confronti di queste altre nazioni ci riguarda particolarmente, perché spesso è un interesse verso le culture alte piuttosto che verso le forme di intrattenimento o anche di cultura quotidiana. Io credo che ancora oggi in Italia si traduca tanto per questa spinta esterofila, per la curiosità ma anche per rinnegare giustificatamente una parte ignobile del proprio passato, a volte per complessi di inferiorità o mancanza di personalità.

Penso che sia sempre bello tradurre, ma a volte si traduce persino troppo. Ci sono oggi pubblicazioni fatte un po' per default, collane che hanno avuto successo all'estero e quindi si traducono anche se non hanno un valore culturale determinante. Questo rappresenta però il contraltare di una cosa bella: che in Italia si traduce tanto, anche più che in Francia. Anche se le traduzioni sono quasi sempre dalla lingua inglese. L'impressione è che ci sia stato e ci sia ancora, anche per motivi storici, un grande filoamericanismo e che un forte spirito europeo abbia fatto e faccia tradurre tanto.

Censura: oggi ne possiamo ancora parlare in editoria? Quali forme, anche implicite, assume oggi la censura? Come si è trasformata?

L. F.: Oggi non userei un termine così connotato storicamente. Se si parla di censura si deve parlare di potere, e se parliamo di potere in Italia dobbiamo per forza parlare della figura di Silvio Berlusconi.

L'Italia per un ventennio è stata nelle mani di Berlusconi: furono anni determinanti in cui sembrava non potersi snodare da un conflitto di interessi. Per cui c'era da una parte la televisione, con il gruppo Mediaset, e dall'altra Berlusconi era anche proprietario di Mondadori, la maggiore casa editrice in Italia in quel momento. In televisione ha dettato una linea molto netta, addirittura da pensare che avesse le idee chiarissime da molto prima della sua discesa in campo nel 1994, mirando non soltanto a prendere potere ma a voler cambiare la mentalità delle persone.

Questa linea ha provocato un abbassamento drastico del livello del dibattito pubblico, la mercificazione del corpo femminile, il luogocomunismo diventato pensiero, sdoganando ogni forma di stereotipo; il tutto manovrato da trasmissioni storiche che sembravano già preparare l'elettorato. Da non dimenticare quando Berlusconi ha cacciato da una trasmissione un comico e due giornalisti perché si erano esposti troppo contro di lui.

Per l'editoria invece tutto questo non avviene, non c'è stata alcuna censura.

A livello editoriale ora mi sembra molto improbabile che avvenga una censura a livello politico, semplicemente perché quel settore non ha questa rilevanza cruciale. Se hai a che fare con il mondo dell'editoria, già sei selezionato a imbuto, è difficile che tu sia acriticamente d'accordo con il potere nelle sue manifestazioni più ripugnanti: è una forma di selezione per definizione.

Forse è utile citare Giorgio Gaber, in un suo pezzo a teatro sul *Dialogo tra un impiegato e un non so*, quando recitava un discorso eversivo di sinistra e sentendo le sirene fingeva di scappare, poi si fermava e diceva che: no, non c'era la polizia, nessuno lo sarebbe andato a prendere né quella sera né le prossime sere. E questa era la dimostrazione della sua assoluta insignificanza. È difficile oggi pensare che il potere si preoccupi di chi va a vedere Giorgio Gaber: c'è sicuramente una preoccupazione maggiore per i mezzi di comunicazione di massa. Ogni singolo libro quante persone raggiunge? Se oggi dovessi scegliere di fare la censura, magari finiresti per farla su Sanremo.

E poi per fortuna viviamo in un paese libero. Piuttosto, quello di cui si può parlare oggi è di un altro tipo di censura, che non riguarda più il rapporto tra potere, mercato e cultura. È l'autocensura degli scrittori.

C'è una certa idea di appiattimento e omogeneizzazione, una difficoltà a digerire il diverso e l'eterogeneo che portano a forme di appianamento. È una censura rispetto al gusto che tu prevedi che abbiano gli altri; lo scrittore non scrive più quello che avrebbe scritto se questo pensiero non l'avesse fatto. Questa oggi è una forma di pensiero censorio. C'è una modalità di comunicazione universale: è un ossessionato tentativo di piacere che rivela non soltanto la mancanza di fantasia o la debolezza creativa ma a volte anche un'effettiva forma di autocensura.

Tra i vostri successi editoriali ci sono Irmgard Keun e Annie Ernaux: una forte presenza femminile. Negli anni '30 si parlava di Frauenromane*, 'romanzi per le donne'; oggi c'è in qualche modo distinzione tra romanzi di donne e di uomini, si può parlare ancora di categorie a livello editoriale?*

L. F.: Sicuramente sì, esistono collane per un pubblico esplicitamente femminile. Continua a esistere un settore merceologico in questo senso, quando si parla di editoria in quanto industria. Esistono perché il pubblico c'è e perché il patriarcato in fondo non è mai morto, nonostante negli ultimi anni qualche duro colpo l'abbia preso.

C'è a volte un elemento mortificante in questo, è quando si ghettizza la letteratura femminile come se le donne potessero essere lette soltanto dalle donne: è una chiara sciocchezza. Ciò che è vero è che le donne leggono di più, rappresentano un target più ghiotto e forse questo può spingere grossi gruppi a interessarsi a stimolare e a rivolgersi più alle donne. Altrimenti, la letteratura chiaramente non ha genere e non ha età o colore della pelle. Da traduttore posso dimostrarlo, pensando come nei libri di Annie Ernaux le caratteristiche principali non abbiano niente a che fare con l'idea stereotipata della letteratura "femminile", che dev'essere innanzitutto sentimentale, di grazie e leggerezze. Ernaux è potente, spietata, esatta, una a cui la bellezza non interessa: non c'è niente di bello, la funzione estetica in Ernaux è inesistente. Mentre invece, ad esempio, è molto presente nello scrittore francese Julien Gracq, che è un uomo.

È anche vero, però, che il riconoscimento della presenza delle donne in letteratura è un altro dei fenomeni positivi nato nel nostro tempo. Ci sono ancora molti limiti: se osserviamo i vincitori dei premi in Italia ma anche in Francia, sono quasi tutti uomini, però almeno adesso queste cose si notano. Venti anni fa non si sarebbero notate, sarebbero stati dati per scontati.

Le cose in questo senso stanno cambiando, basti pensare anche agli ultimi cinque anni, anche grazie al #metoo: sta cambiando la sensibilità verso questo tema, io credo in maniera irrimediabile.

Se analizziamo la questione in senso letterario attraverso il nostro progetto, possiamo constatare come nella collana «Kreuzevill Aleph» le donne ci sono, e sono anche donne che hanno avuto un successo di pubblico notevole, mentre non si riscontra la stessa influenza nella collana «I Pacchetti». La differenza chiaramente è

storica: la collana «I Pacchetti» è novecentesca, è la raccolta di icone note del pensiero e ci sono solo uomini. Oltre il Novecento trovare delle donne è molto più difficile, a riprova del fatto di quanto sia stato difficile per una donna anche semplicemente scrivere. Lo diceva in fondo Virginia Woolf, nel 1929, che c'erano meno scrittrici perché le donne non avevano *Una stanza tutta per sé*.

Rossella Rita Papa

Intervista a Eleonora Tomassini, traduttrice di Irmgard Keun

L'adattamento dell'opera di Irmgard Keun ai giorni nostri è uno studio che parte dalla lingua e include, ovviamente, anche il contesto. Tradurre la scrittrice tedesca ha implicato, infatti, una ricerca di tutti i riferimenti storici alla base dei suoi libri.

Tra i romanzi pubblicati dall'Orma, a tradurre sia *Una bambina da non frequentare* sia *Dopo mezzanotte* è stata Eleonora Tomassini, giovane traduttrice e redattrice editoriale.

Con questa intervista è stato possibile indagare le difficoltà ma anche la meraviglia del dare un respiro italiano non solo ai romanzi di Irmgard Keun ma soprattutto al suo carattere, libero e autentico come la sua voce.

Lei ha tradotto Una bambina da non frequentare *e* Dopo Mezzanotte*: qual è stato l'approccio con due romanzi "di guerra"?*

La mia traduzione di *Dopo Mezzanotte* è per intero, mentre in *Una bambina da non frequentare* ho tradotto solamente la prima metà del libro; l'altra è stata fatta da Eusebio Trabucchi.

Sicuramente sono stati due approcci diversi: trattano innanzitutto due guerre diverse, e le protagoniste hanno due età differenti.

Nella mia parte di traduzione in *Una bambina da non frequentare* lei aveva solamente otto anni, e la guerra c'era, ma era sullo sfondo. Per la protagonista il tema bellico è più simile a un gioco: ci sono i soldati che sperano di prendersi la scarlattina per non tornarci; per lei sono semplicemente nuovi amici con cui poter giocare. Manca totalmente la percezione del soldato, la consapevolezza della guerra.

In *Dopo mezzanotte* invece Hitler arriva a Francoforte, si affaccia dal balcone dell'Opera, è presente fisicamente. L'episodio ha una data storica precisa, è storia a tutti gli effetti. Per immedesimarmi meglio son dovuta andare direttamente a ricercarne le fonti, è stato necessario documentarmi per comprendere meglio la circostanza precisa. Era la rimilitarizzazione della Renania: avevo necessità pratica di sapere di cosa si trattasse. Sicuramente, per questa serietà di impostazione del romanzo, è stato molto più difficile l'approccio.

Ha mai provato una sensazione di straniamento rispetto all'età della protagonista in Una bambina da non frequentare*?*

In verità nessun senso di straniamento, nonostante la protagonista avesse solamente otto anni. Anzi, forse è stato più facile per una questione di linguaggio.

Rispetto a *Dopo mezzanotte*, in cui ci sono più riferimenti storici, in questo romanzo il linguaggio è fresco. Ho cercato di seguire la linea di resa che mi avevano consigliato gli editori: l'utilizzo di ripetizioni, di parole della lingua parlata. Tutto ruota intorno alla semplicità, alla schiettezza della bambina: è stato per questo più semplice immedesimarsi. Trovare la battuta giusta piuttosto che la risposta piccata è stato divertente, anche dal punto di vista strettamente linguistico.

Ha riscontrato la difficoltà di adattamento di un linguaggio moderno a un pensiero storico così distante da noi?

In *Dopo mezzanotte* la difficoltà è stata sicuramente di contenuto, nel trovare la corrispondenza storica. A livello linguistico, invece, il processo per tutti e due i libri è stato lo stesso: riportare una lingua parlata, la più schietta possibile in entrambi i casi.

In *Dopo mezzanotte* dal punto di vista sintattico ho trovato difficoltà a volte anche nella comprensione, spesso nella traduzione. La frase era talmente colloquiale che diventava complicata da interpretare.

Credo fosse una scelta linguistica di Keun: nella resa in italiano ho cercato sempre di mantenere lo stesso stile senza normalizzare mai. Era giusto così, per non

renderlo in italiano troppo straniante, o viceversa per niente diversivo. La direzione di traduzione che ho mantenuto per tutto il romanzo rispecchia sicuramente il tono dell'oralità.

Dopo mezzanotte *sembra essere il romanzo più forte di Irmgard Keun. È così? Perché?*

Sì, sono d'accordo. Sicuramente si può ritenere il romanzo più impegnativo. In *Doris, la ragazza misto seta* e *Gilgi, una di noi* i protagonisti sono anche la città degli anni Trenta, il vestito e il glamour, il punto di vista femminile, un ricettacolo di sguardi.

È un tipo di approccio nuovo ma non troppo: ad esempio già Döblin accentuava il rapporto con la città. Invece, in *Dopo mezzanotte* c'è un modo di raccontare in presa diretta della storia ed era una cosa nuova, era un unicum rispetto alle altre scrittrici di quegli anni.

Se parliamo di forza del romanzo, *Dopo mezzanotte* è un romanzo "forte", ma solo dal punto di vista della storia, non del personaggio. Tutte le protagoniste di Keun, sotto questo aspetto, sono molto forti.

Sanna *e* La bambina da non frequentare *si potrebbero immaginare sorelle di Gilgi e Doris: qual è il filo che lega tutte le protagoniste di Keun?*

Le protagoniste dei romanzi di Keun si assomigliano, soprattutto Doris e Gilgi. Quello che le lega tutte è l'impertinenza, la schiettezza. Tutte e tre, ad esempio, hanno lasciato la provincia per la grande città. Tutte sono disinibite, giovani, impersonano il desiderio e l'emancipazione. Tutte hanno voglia di libertà, c'è una spinta iniziale che le accomuna.

Forse nelle esperienze *Una bambina da non frequentare* si differenzia, ma ha già da così piccola la stessa irriverenza e la voglia di libertà delle altre.

Irmgard Keun è stata spesso ritenuta un'eroina moderna. Come si colloca questa definizione nel panorama femminile contemporaneo? Anticipatrice del femminismo?

Nonostante abbia passato la maggior parte della sua vita dimenticata, da quando è stata riscoperta può essere definita un'eroina moderna: per la sua vita, le sue scelte, la denuncia allo Stato per il danno subito, l'esilio e il rientro in Germania. La sua vita è stata all'insegna della libertà e dell'emancipazione. È stata lei stessa voce di donne emancipate.

Anticipatrice del femminismo? Più che anticipatrice, il suo merito è stato quello di essere femminista in un momento in cui non era pensabile esserlo.

Rossella Rita Papa

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Vittorio Bodini e la traduzione "poetica" di un romanzo: il caso di Fiestas *di Juan Goytisolo (Einaudi, 1959)*

Introduzione

Il presente contributo si propone di indagare un particolare aspetto della traduzione del romanzo *Fiestas* di Juan Goytisolo[1] realizzata da Vittorio Bodini al termine degli anni Cinquanta, un decennio di forte rinnovamento della pratica traduttiva e letteraria in Italia. Pur mantenendo l'assetto di un romanzo, di fatto, la versione bodiniana presenta degli elementi tipici del genere poetico: non si tratta soltanto della creatività "lirica" che emerge da alcune scelte traduttive, ma anche dell'inserzione, nell'italiano, di veri e propri stilemi della traduzione appartenenti alla lingua della poesia novecentesca, a cui, naturalmente, è possibile aggiungere anche, come ulteriore istanza, la produzione del poeta salentino. In effetti, alcune soluzioni sembrano riecheggiare i tratti distintivi di movimenti specifici, come il crepuscolarismo, assecondando quindi il meccanismo della memoria poetica; altre, invece, coincidono con la riproduzione di interi sintagmi estrapolati dai versi del Bodini poeta e collocati tra le righe del testo goytisoliano. In entrambi i casi, il traduttore è animato dallo stesso intento: soddisfare una serie di priorità estetiche, che vanno dalla questione stilistica al puro "capriccio". È proprio quest'urgenza di connotare la forma, di plasmare il linguaggio attorno a sé, innalzando lievemente il registro, a rendere la voce del poeta immediatamente riconoscibile al suo lettore e a confermare il suo statuto di «transautore»[2] del testo.

---

[1] J. GOYTISOLO, *Fiestas*, trad. it. di V. Bodini, Torino, Einaudi, 1959. Da questo momento in poi, tutte le citazioni tratte dalla traduzione italiana o dall'originale spagnolo (J. GOYTISOLO, *Fiestas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1958) saranno accompagnate unicamente dal numero di pagina corrispondente, riportato tra parentesi subito dopo il corpo del testo.

[2] Sulla nozione di «transautore», cfr. A. GHIGNOLI, *Transmediazioni. Lingua e Poesia*, Bologna, Kolibris, 2011 e ID., *Identità e immagine: la ricezione della poesia italiana contemporanea in Spagna. Il "transautore" nella comunicazione letteraria tradotta*, in «Diacronie», n. 5, 2011, pp. 1-21.

Al fine di indagare l'attitudine rilevata, dopo un breve inquadramento storico della produzione di Bodini nell'orizzonte della nuova stagione traduttiva degli anni Cinquanta, ci si soffermerà dunque sui punti di interesse che orientarono il traduttore nella versione peculiare di questo romanzo; in particolare, grazie alla tassonomia di esempi testuali proposta, sarà possibile ricondurre ogni scelta traduttiva a una duplice prospettiva: quella di un poeta[3] immerso nella plasticità della lingua, legato al valore e all'uso del singolo termine, e quella di un traduttore[4] rivolto alla fertile contaminazione tra due mondi, depositario di un patrimonio da trasferire al pubblico d'arrivo. Il lavoro del poeta-traduttore si gioca dunque nel tentativo di conciliare lo scarto esistente tra i ruoli che ricopre: oscillando tra libertà poetica - nel duplice senso di creativa e generatrice - e vincolo al contenuto preesistente, la sua versione propende alternativamente per uno di questi due poli, più che fonderli in un compromesso.

Tale peculiarità riguarda tutte le traduzioni bodiniane, sospese tra la volontà di dare voce all'Altro attraverso la propria lingua e l'esigenza interiore della *póiēsis*, la creazione, esplicitata per lo più secondo le modalità e le tecniche del genere lirico, linguaggio espressivo più vicino al sentire dell'autore[5]. In concreto, la dicotomia

---

[3] Su Bodini poeta si è scritto già molto: dai volumi miscellanei nati dagli incontri in sua memoria (*Omaggio a Bodini*, a cura di L. Mancino, Manduria, Lacaita Editore, 1972; *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, Atti dei convegni di Roma (1-3 dic. 1980), Bari (9 dic. 1980), Lecce (10-12 dic. 1980), a cura di O. Macrì, D. Valli, E. Bonea, Galatina, Congedo Editore, 1984; *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014*), Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, Bari 3-4, 9 dicembre 2014), a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa, 2017) agli interventi circoscritti (A. L. GIANNONE, *La «terza via» di Vittorio Bodini*, in *L'ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014). Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, dir. da A. Dolfi, vol. II, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 571-82; L. CAZZATO, *"Tu non conosci il Sud". Nord e Sud nell'Umanesimo cosmologico di Vittorio Bodini*, in «Rivista di studi italiani», n. 1, 2016, pp. 157-66; O. MACRÌ, *Poesia grafica di Vittorio Bodini*, in ID., *Scritti d'arte. Dalla materia alla poesia*, a cura di L. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2002, pp. 93-116; A. PALLOTTA, *La poesia di Bodini tra ermetismo e il surrealismo di Lorca*, in «Quaderni d'italianistica», n. 2, 1988, pp. 228-41 *etc*.).

[4] Numerosi, oramai, anche gli studi su Bodini traduttore, tra cui ci limiteremo a segnalare alcuni dei più recenti: *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, a cura di N. De Benedetto e I. Ravasini, Lecce, Pensa Multimedia, 2015; N. DE BENEDETTO, *Vittorio Bodini ispanista e traduttore. Il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Juan Goytisolo*, in «Rassegna iberistica», n. 106, dicembre 2016, pp. 227-44; A. DOLFI, *Mitologia e verità. Il Barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 389-41; L. DOLFI, *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, Parma, UniPR Co-Lab, 2015 *etc*.

[5] «[…] non ho mai avuto dubbi per la scelta, che era per la poesia, nella cui parola ho sempre sentito la facoltà di rimuovere e trarre una luce definitiva, i sensi e i messaggi più insospettati, e una maniera più

appena delineata si manifesta nell'affiancamento ricorrente di invenzioni e calchi, di sequenze in cui domina l'ispirazione personale ad altre limitate dagli imperativi traduttivi, senza mai rinunciare, tuttavia, alla propria autorialità.

La traduzione "poetica": tra **póiēsis** *e* **poësis**

Per sostenere la tesi dell'ibridazione tra generi - letterari e traduttivi[6] -, per cui le risorse impiegate nella traduzione bodiniana di *Fiestas* corrisponderebbero al repertorio delle tecniche proprie della poesia, occorre prima specificare cosa si intenda per "traduzione poetica". Basta collocarsi nel solco della visione strutturalista del teorico ceco Jiří Levý per guardare alla traduzione, indipendentemente dal genere letterario cui si rivolge, come a un processo artistico - dunque, creativo - di per sé[7]. Ciò significa che la polisemia insita nel termine "traduzione" - processo, prodotto o genere artistico - si dipana a partire da un unico nucleo, coincidente con il valore produttivo dell'attività stessa. Infatti, potremmo affermare che, a prescindere dallo *status* del testo di partenza (che non è detto che possieda uno spessore letterario), la traduzione apporta sempre una certa dose di creatività, dal momento che la riproduzione implica la risoluzione di un problema linguistico. Come è ovvio, questa specie di assioma trova il suo massimo potenziamento nella letteratura e in ogni altra forma d'arte che comunichi attraverso il canale verbale: tradurre un verso, ad esempio, non prevede soltanto il trasporto di un contenuto semantico, ma anche una particolare attenzione alla resa di tutti gli aspetti che contribuiscono all'iperconnotatività del segno poetico. In virtù della sua natura specifica improntata al confronto, lontana dall'autonomia assoluta della scrittura in proprio, la traduzione

---

ellittica di conoscere la realtà, meglio adatta a una natura come la mia disordinata e impetuosa»: V. BODINI, *Firenze*, in R. AYMONE, *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del Sud (con appendice di testi inediti e rari)*, Salerno, Edisud, 1980, p. 134.

[6] L'idea è mutuata dal celebre saggio *La loi du genre* di Jacques Derrida: «[…] *Et si c'était impossible, de ne pas mêler les genres? Et s'il y avait, logée au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination?*»; cfr. J. DERRIDA, *La loi du genre*, in ID., *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 1986, p. 254.

[7] «*A translation as a work of art is artistic reproduction, translation as a process is original creation and translation as an art form is a borderline case at the interface between reproductive art and original creative art*»: J. LEVÝ, *The Art of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011, pp. 57-58.

si afferma come «genere letterario a sé»[8], espressione codificata di un'ibridazione che riguarda prima le culture[9], le lingue in gioco e, in un secondo momento, la voce dei due autori in dialogo. Avvalersi dei mezzi della poesia nella versione di un romanzo, dunque, equivale a osservare rigorosamente le regole del gioco, laddove il genere di riferimento - non la narrativa, ma la traduzione - fa della contaminazione il suo cardine centrale. D'altra parte, è lo stesso modello di analisi del discorso di Halliday[10] a suggerire l'importanza del genere testuale nella determinazione del registro adottato: non stupisce, allora, che a compiere questa operazione sia stato proprio Vittorio Bodini, nomade tra i generi letterari, sperimentatore di una forma di ibridazione "privata", spontanea prima ancora che funzionale. Anzi, in questa dimensione empirica, egli sembra aver raggiunto una perfetta sintesi: i suoi testi non solo ci appaiono "spuri" dal punto di vista del genere letterario, data la pluralità dei volti - poeta, traduttore, critico, narratore - che compongono la sua fisionomia, ma manifestano la stessa eterogeneità sul piano linguistico-culturale, laddove è lo stesso autore a dichiararsi «quasi spagnolo»[11]. È proprio questa impronta autobiografica a suggerire l'idea di "un'ibridazione spontanea", dettata da un'urgenza interiore: nell'intento di coniugare le varie sfaccettature del suo lavoro letterario e degli universi culturali su cui opera, egli ricerca costantemente un dialogo tra le forme e tra le lingue, amalgamando la materia testuale in una commistione che, come la traduzione, è sempre al confine di una duplicità. In questo quadro, che giustifica in un certo qual modo l'attitudine traduttiva di Bodini, la poesia si inserisce come un vero e

[8] «[la] traduzione come una particolare forma letteraria, un vero e proprio genere [...] che quando si arriva alla sua cima più alta, non si differenzia affatto dalla creazione poetica»: P. TARAVACCI, *Introduzione. Poesia da poesia. Alcune considerazioni sulla traduzione poetica dei poeti*, in *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, Trento, Università di Trento, 2015, p. 14. Si vedano anche: F. BUFFONI, *La traduzione del testo poetico*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 11-30 ed E. MATTIOLI, *Il problema del tradurre (1965-2005*), a cura di A. Lavieri, Modena, Mucchi Editore, 2017, pp. 55-75.

[9] In questo caso, utilizziamo il termine "ibridazione" come sinonimo di "contatto" nell'ottica della «svolta culturale», inaugurata dal seguente volume: *Translation, History and Culture*, a cura di S. Bassnett, A. Lefevere, London-New York, Routledge, 1990.

[10] Cfr. *passim* M.A.K. HALLIDAY, *An introduction to Functional Grammar*, London, Melbourne e Auckland Arnold, 1994.

[11] V. BODINI, *Madrileno a Madrid*, in ID., *Corriere spagnolo (1947-54)*, a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa, 2013, p. 102.

proprio catalizzatore di creatività, sfruttando le radici della sua stessa etimologia: dal greco *póiēsis*, questo vocabolo significa 'produrre', 'generare', 'creare', prima ancora di designare la *poësis*, ossia l'opera poetica in senso stretto. Ciò vale a dire non solo che la "traduzione poetica" è creativa per definizione, ma che ogni traduzione che faccia ricorso all'universo immaginativo del suo «transautore», che venga percepita come frutto del proprio ingegno, può dirsi "poetica" - o "poietica" - nella misura in cui dà vita a un nuovo testo. A questo punto, arriviamo facilmente alla conclusione che "poetica" non è esclusivamente la traduzione di poesia, anzi, in alcuni casi, primo fra tutti quello di Bodini, la traduzione *non può che essere* poetica, generatrice di nuovi sensi, anche quando opera sulle righe di un romanzo. Nelle pagine a seguire, pertanto, utilizzeremo il sintagma "traduzione poetica" secondo quest'ultima accezione, ossia considerando l'aggettivo come sinonimo di libera espressione dell'estro di colui che realizza la traduzione. Come vedremo, infatti, il filo rosso dell'originalità rende il testo di arrivo a tutti gli effetti parte della produzione letteraria del traduttore, anche grazie a un processo di costante osmosi che egli mette in atto, ricorrendo ai sintagmi propri della sua poesia.

Tradurre alla fine degli anni Cinquanta

La traiettoria poetica e traduttiva di Vittorio Bodini ha inizio negli anni Cinquanta[12], ossia in un momento culturale che, come segnala lo stesso autore, si

[12] Nello specifico, si fa riferimento al 1952, anno in cui il poeta salentino si confrontò con l'opera di Federico García Lorca (cfr. F. GARCÍA LORCA, *I capolavori*, trad. it. di V. Bodini, Torino, Einaudi, 1952). È sintomatico che anche la sua prima raccolta poetica, *La luna dei Borboni* (Milano, Edizioni della Meridiana, 1952), risalga allo stesso anno: la traduzione e la produzione in proprio procedono di pari passo, influenzandosi a vicenda, al punto che il giudizio di Oreste Macrì sui primi componimenti dell'amico ruota attorno a una serie di analogie con il poeta granadino. Tale coincidenza cronologica corrobora l'ipotesi di una "scrittura totalizzante": nelle mani del poeta, qualsiasi testo viene sospinto nella direzione della sua creatività; il riflesso di un moto interiore si riverbera nella parola, prescindendo dal discorso editoriale e normativo. Occorre inoltre precisare che, dopo il successo ottenuto, nel 1962 la raccolta venne ripubblicata da Mondadori nella collana «Lo specchio» con l'aggiunta di alcuni inediti che costrinsero a modificare parzialmente il titolo in *La luna dei Borboni e altre poesie*: in pratica, anche la lirica personale è costantemente sottoposta a un processo di ibridazione rispetto al vissuto esistenziale che ne decreta la perenne provvisorietà.

distingue per una certa «tendenza di rinnovamento»[13]: dopo la stagione ermetica, alla luce dei nuovi eventi storici, la poesia aveva bisogno di rinfrescare la retorica cristallizzata della poesia nazionale, immergendosi nell'interpretazione esistenziale del dato reale, contaminando la purezza dell'estetica degli anni Trenta con l'asistematicità del neosperimentalismo italiano. Non più dunque la tensione evocativa di ogni singolo vocabolo, ma l'anti-ascetismo di una *mimesis* spesso in contrasto con la tradizione petrarchista da cui prendeva le mosse. Ecco spiegati i tecnicismi che contraddistinguono l'idioletto poetico di Bodini, alle prese con un mondo che appare tutt'altro che sublimato dal canto lirico e l'impulso anti-schematico affidato agli interventi della sua rivista, «L'esperienza poetica» (1954-1956). A questo proposito, occorre evidenziare l'ambiguità del suo rapporto con l'ermetismo[14]: anche se, in una prima fase, egli si ispirò alla cosiddetta «terza generazione», seguendo da vicino l'ambiente letterario fiorentino; ben presto, dichiarò definitivamente tramontata quella stagione e orientò la propria ricerca verso il raggiungimento di una «terza via»[15], alternativa sia alla poesia pura sia al neorealismo degli anni Cinquanta. In ambito traduttivo, in compenso, assistiamo al processo inverso per cui il lavoro pioneristico e militante intrapreso dalla generazione di Oreste Macrì, principale teorico e portavoce del gruppo ermetico assieme a Carlo Bo e a cui lo stesso Bodini guardò sempre con attenzione, assume finalmente una veste ufficiale e organizzata nelle sedi istituzionali. In particolare, a una pratica empirica guidata per lo più dal sentimento e dal gusto individuale dei poeti-traduttori subentra uno studio rigoroso e informato dalle prime teorie linguistiche[16] all'interno delle università. Limitandoci al nostro settore di studi, con le parole dello stesso Macrì potremmo dire che dall'amore per le lettere spagnole, l'«ispanofilia», nasce in

[13] V. BODINI, *Non è una poesia da serra*, in «L'esperienza poetica», n. 2, aprile-giugno 1954, p. 1.
[14] Cfr. V. BODINI, *Le vergini ermetiche*, in ID., *I fiori e le spade: scritti civili (1931-1968)*, a cura di F. Grassi, Lecce, Edizioni Milella, 1984, pp. 96-100; V. BODINI, *Firenze*…cit., pp. 124-35 e gli editoriali non firmati in «L'esperienza poetica» (1954-1956).
[15] Cfr. A. L. GIANNONE, *La «terza via»…* cit.
[16] Cfr. R. JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *On Translation*, a cura di R. A. Brower, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1959, pp. 232-39.

questi anni l'«ispanismo»[17], «organismo dotato di una specifica etichetta (lingua e letteratura spagnola) e di relativa cattedra universitaria»[18]: nel 1956, infatti, venne indetto il «primo concorso universitario di spagnolo puro; in cattedra le tre M di Mancini, Meregalli e Macrì in ordine di graduatoria. Nasceva il nuovo ispanismo dalla matrice della filologia romanza, della linguistica, della storiografia spagnola»[19]. A rendere fluido il passaggio verso un assetto più sistematico della traduzione letteraria concorsero senza dubbio anche le antologie: nel decennio che va dal 1950 al 1960, ad esempio, furono pubblicate *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*[20], *Poesia straniera del Novecento*[21] e, sul fronte specificamente ispanico, *Poesia spagnola del Novecento*[22] e *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)*[23]. Il fatto è che questo metagenere consentiva all'antologista di esprimere ancora il carattere militante della sua attività, offrendo al contempo un primo spazio di dialogo a una società reduce da un lato, con più distanza, dagli strascichi della chiusura del regime e, dall'altro, dal dogmatismo ideologico e critico del dopoguerra: con la selezione del materiale, l'autore poteva filtrare le reazioni del pubblico, rendendo graduale l'apertura verso nuovi orizzonti.

Dietro questa apparente frattura storica, tuttavia, si cela una linea di straordinaria continuità: così come gli ermetici prendevano in prestito i sintagmi della poesia italiana contemporanea armonizzandoli con le novità del testo tradotto, allo stesso modo i traduttori di questa seconda fase continuano a considerare la traduzione alla stregua di un atto creativo, parte integrante della loro scrittura. È evidente, a questo punto, che, nello scenario appena delineato, la figura di Bodini si collochi al confine: da un lato, egli subisce l'influenza del nuovo sperimentalismo della poesia di

---

[17] Cfr. O. MACRÌ, *L'ispanismo a Firenze*, in *Studi Ispanici*, a cura di L. Dolfi, vol. II, Napoli, Liguori Editore, 1996, pp. 277-82.
[18] A. RUFFINATTO, *L'ispanistica italiana*, in *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici - Nel ricordo di Carmelo Samonà*, Atti del Congresso dell'Associazione Ispanisti Italiani (Napoli, 30 e 31 gennaio, 1° febbraio 1992), Roma, Instituto Cervantes, 1993, p. 126.
[19] O. MACRÌ, *L'ispanismo…* cit., p. 278.
[20] V. SCHEIWILLER, *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956.
[21] A. BERTOLUCCI, *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti, 1960.
[22] O. MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1952.
[23] D. PUCCINI, *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1960.

quegli anni, prendendo persino parte al dibattito letterario attraverso la sua rivista; dall'altro, prosegue il cammino dei suoi maestri verso lo sdoganamento della letteratura straniera, vagliando la solidità del proprio stile mediante la sua capacità di adattarsi ai testi tradotti. Per di più, nonostante il nuovo statuto ufficiale riconosciuto alla traduzione a livello accademico e professionale, Bodini continua a ragionare per "affinità elettive", anteponendo il proprio gusto e la propria sensibilità a qualunque tipo di richiesta editoriale. Per illustrare meglio questo concetto, a modo di esempio, si veda l'innovativa scelta di non tradurre il titolo del romanzo: quella che Calvino definisce come una buona strategia commerciale[24], in realtà, lascia trasparire soprattutto la passione del traduttore per le cose di Spagna, il suo voler collocare in primo piano la realtà culturale del testo, al di là delle dinamiche di mercato.

Perché **Fiestas***? Il nucleo di un'affinità*

Alla luce di quanto appena detto, occorre specificare quale sia stata la base della relazione privilegiata tra Juan Goytisolo e Vittorio Bodini[25], tenendo in considerazione il fatto che quest'ultimo, come si è già accennato, per sua stessa disposizione non amava impelagarsi in lavori forzati, imposti dall'alto a scopo puramente economico. Al contrario, egli avverte il bisogno irrefrenabile di condividere l'ispirazione dell'autore, di entrare in dialogo con il suo mondo al fine di trasferire la vita armonica che le sequenze di parole di solito perdono nel momento in cui cessano di essere parte di un tutto, la loro lingua. In sostanza, la sua attività è sorretta da un'urgenza di "auto-fedeltà", da un'esigenza di ascolto nei confronti del proprio dettato interiore che si configura progressivamente come requisito indispensabile alla conservazione dell'essenza altrui. Nell'opera in analisi, il varco

[24] «L'inevitabile "richiamo" a Hemingway gli appariva potenzialmente conveniente da un punto di vista commerciale», Lettera del 20 marzo 1959, in *Vittorio Bodini e la Spagna…* cit., p. 75.
[25] In realtà, come si evince dalla corrispondenza, Bodini era in contatto con i tre Goytisolo: in una lettera, José Agustín «lo invitava ad essere suo ospite a "El Paraíso", la casa a una cinquantina di chilometri da Barcellona che condivideva con i fratelli (lettera di J. A. GOYTISOLO del 27 ottobre 1959, in AVB)»: ivi, p. 19.

“montaliano” attraverso cui il traduttore intravede una possibile via di fuga per il suo estro, oltre che un proficuo riflesso dei suoi stessi testi, coincide probabilmente con l’interesse per il folklore iberico, indagato con occhio quasi etnografico, alla ricerca del senso profondo della ritualità sociale e del sovvertimento cui spesso è legata. In effetti, il romanzo goytisoliano ruota attorno all’organizzazione di una festa religiosa, il Congresso Eucaristico, che trasforma l’intera città di Barcellona, segnando intimamente anche il protagonista del romanzo: il piccolo *Pipo*. Mentre si dispiega la celebrazione che, in qualche modo, dà fondamento al gruppo sociale, il ragazzino vive uno stato di smarrimento interiore, dovuto al crollo delle certezze dell’infanzia. Rispetto alla folla intenta a condividere un momento di sospensione collettiva, l’individuo più fragile, l’adolescente in questo caso, non percepisce alcun sentimento di appartenenza; anzi, la massa gli appare spaventosa, inquietante nella misura in cui, proprio nelle occasioni ufficiali, nasconde la sua bestialità più cruda dietro un’aura di conformismo[26]. Grazie alle osservazioni del protagonista è facile intuire che, oltre l’analisi psicologica della complicata dialettica singolo-comunità, si cela un’aspra critica sociale, per giunta indirizzata a un cronotopo reale e contemporaneo[27], ossia la Barcellona dell’immigrazione degli anni Cinquanta. Il *focus*, tuttavia, viene deviato sull’universalità del passaggio da una fase all’altra della vita, con il fine di evitare eventuali impedimenti nella pubblicazione: durante il regime franchista, infatti, qualsiasi forma più esplicita di attacco alle istituzioni sfocerà pressoché inevitabilmente in una reazione da parte della censura.

Proprio nel periodo immediatamente successivo alla dittatura, e con lo stesso afflato di apertura antifascista, anche Bodini aveva iniziato a occuparsi dei costumi spagnoli, redigendo una serie di *reportages* che solo dopo la sua morte sono stati

[26] «*Avergonzado, miró a su alrededor: las mujeres llevaban cirios, los hombres se persignaban, todos pertenecían a una comunidad de fieles en la que la traición, la deshonestidad, el pecado, no tenían cabida. Él, en cambio, estaba fuera del orden, aislado, como un paria* [...]» (p. 225).

[27] La presenza di una cornice storico-sociale concretamente identificabile collima con l’interesse per la realtà che riguarda, in generale, la poesia degli anni Cinquanta in Italia e, in particolare, la produzione di Bodini, fino alla sua transizione nel surrealismo come «potenziamento del reale» (V. BODINI, *Saggio introduttivo*, in ID., *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1988, p. LXII).

riuniti sotto il titolo di *Corriere spagnolo*[28]. È sintomatico che la prosa di apertura della raccolta, *Capo d'anno a Puerta del Sol*, sia ambientata durante la prima festività popolare dell'anno e che descriva la moltitudine come una mostruosità infernale, accentuandone i tratti caricaturali:

> E ora immaginatevi questa folla dall'aspetto disumano che si muove, che si agita, scompostamente, correndo, se trova il posto per farlo, e anche se non lo trova, e urlando […] una moltitudine di esseri di bassa statura, in media poco più alti di nani […] e donne vestite da uomo […] Corpi che si agitavano freneticamente e urli che salivano dalle profondità dell'anima; vomiti e *requeteo*; vomiti e nasi finti; i baffi cadevano nel vomito; […] Seguitarono più vertiginose le scene infernali, e la gioia si faceva anche più cupa sulle deformità delle sembianze[29].

La folla, in quanto individualità imperscrutabile e composita, polarizza l'attenzione dei due scrittori così come i dettagli che la caratterizzano, i gesti non codificati attraverso cui traspaiono le sensazioni più spontanee dell'essere umano. È il caso, ad esempio, dell'attitudine timorosa di un ragazzo, vittima di una delle consuete farse che il *Gorila*, amico e unico riferimento di *Pipo*, mette in scena nel *bar Vasco*: mentre il gruppo dei presenti si intrattiene con lo spettacolo del giovane pescatore che mastica i cocci di un bicchiere rotto, «*el muchacho, entretanto, se había sentado frente a Pipo e intentaba liar un cigarrillo con dedos temblorosos*» (p. 219). Gli stessi elementi di questa sequenza (ossia la sigaretta e il tremore) ricorrono, seppur risemantizzati, nel testo di Bodini cui si è appena accennato: «[…] il moribondo che avanti d'essere fucilato chiedeva di farsi l'ultima sigaretta, e non era per fumare, era per la soddisfazione di far vedere che arrotolava il tabacco nella cartina senza che la mano gli tremasse»[30].

Per ragioni di economia espositiva, non possiamo dilungarci troppo nello sviscerare i punti di contatto su cui è costruita l'"affinità elettiva" tra autore e

[28] V. BODINI, *Corriere spagnolo (1947-54)*, a cura di A. L. Giannone, Lecce, Manni, 1987; in questa sede è stata utilizzata l'edizione già citata di Besa del 2013.
[29] Ivi, pp. 43-44.
[30] Ivi, p. 45.

traduttore: gli esempi testuali a seguire concorreranno a dimostrarne l'entità, mettendo in luce il margine che Bodini riserva alla propria voce.

Analisi testuale

Al fine di osservare da vicino i meccanismi interni di costruzione del romanzo, svelandone l'intima coincidenza con le risorse del testo poetico, si procederà a un'analisi organizzata secondo i livelli microstrutturali tipicamente associati all'architettura del verso.

Livello fonico

La ricerca dell'armonia (o del suo opposto), com'è noto, costituisce un obiettivo irrinunciabile nel lavoro dello scrittore, a prescindere dal genere letterario trattato: la musicalità, ad esempio, per citare la componente estetica più immediata, essendo legata al carattere orale della parola[31], può essere valorizzata sia nella prosa sia nella poesia, trasmettendo in entrambe la sensazione di uno stile ricercato e aumentando le possibilità di godere del testo. Si tratta di un principio sintetizzato già nell'Ottocento da Gustave Flaubert, uno dei primi romanzieri promotori della prosa poetica: «*une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, inchangeable, aussi rythmée, aussi sonore*»[32]. A maggior ragione, dunque, un poeta come Bodini è portato a soppesare ogni sfaccettatura del termine che sta per impiegare, è abituato a valutare l'adeguatezza di un vocabolo nella frase in base al suo suono e alla modalità con cui esso si riverbera sul piano semantico. A guidare il suo operato non è tanto una

[31] Cfr. H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse,Verdier, 1982, pp. 216-17, in G. D'ACUNTO, *Il movimento della parola nel linguaggio. Meschonnic e la poetica del ritmo*, in «Testo & Senso», n. 13, 2012, p. 3. Disponibile al link: http://testoesenso.it/article/viewFile/119/129, 20 gennaio 2020.

[32] G. FLAUBERT, *Lettre du 22 juillet 1852 à Louise Colet*, in *Correspondance*, vol. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1980, p. 135.

volontà teorica specifica, quanto piuttosto un'attitudine cristallizzata, una maniera peculiare di impostare il lavoro letterario, come emerge dal seguente estratto:

Los farolillos emitían destellos de luciérnaga y parpadeaban en lo oscuro […]. (P. 145).

I fanalini emanavano piccole luci da lucciole e palpebravano al buio come lagrime […]. (P. 162).

A prima vista, l'«addizione», per utilizzare un termine caro a Giuseppe Sansone[33], dell'aggettivo «piccole» non costituisce altro che una precisazione semantica, una sorta di ridondanza dell'immagine che rinforza l'idea della dimensione percepita attraverso la sua esplicitazione (infatti, evocando un "bagliore di lucciola", il lettore visualizza istintivamente delle luci minuscole e intermittenti allo stesso tempo). Tuttavia, se assumiamo la prospettiva del poeta-traduttore, veniamo immediatamente trasportati dal gioco sonoro delle allitterazioni e della rima interna («piccole luci da lucciole»), possibile correlato "onomatopeico" della scena descritta.

Proseguendo sul piano della complementarietà tra suono e senso, il frammento riportato di seguito costituisce un caso emblematico:

Pipo observó que carecía de ventilación y recibía la luz de una claraboya. El enlucido de las paredes estaba resquebrajado y, el techo, plagado de goteras […]. (Pp. 132-33).

Pippo osservò che non era ventilata e che riceveva la luce da un lucernario sudicio. La vernice delle pareti era qua e là scrostata e il tetto mostrava le piaghe delle gocce che ne cadevano […]. (Pp. 147-48).

Di fronte a una camera da letto sordida che, nell'economia del romanzo, rappresenterebbe il correlativo oggettivo della condizione vitale di uno dei personaggi (*Juanita*, madre del figlio del *Gorila* e vittima dei ripetuti maltrattamenti e

[33] G. SANSONE, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in *La traduzione del testo…* cit., p. 16.

tradimenti di quest'ultimo), il traduttore avverte la necessità di rafforzare la portata simbolica di quello spazio attraverso il suono: le numerose "c", sia occlusive velari [k] sia affricate alveopalatali [tch], fungono da veicolo fonosimbolico della sporcizia e della malora dell'edificio, riecheggiando quasi lo scricchiolio delle crepe e il gocciolio delle infiltrazioni. Se così non fosse, l'«addizione» dell'aggettivo «sudicio» in riferimento al lucernario apparirebbe come un'aggiunta gratuita; al contrario, si tratta della chiave per accedere all'interpretazione bodiniana del frammento, al tratto che egli vuole enfatizzare per mezzo dell'allitterazione stessa. D'altra parte, però, le soluzioni «mostrava le piaghe» per «*plagado*» e «gocce» per «*goteras*» sembrerebbero ristabilire l'equilibrio tra «fedeltà» e «libertà»: scegliendo la traduzione più letterale o, meglio, quella che contiene al suo interno la stessa radice del vocabolo spagnolo, Bodini riesce a dar risalto al legame fonico e visuale con il testo di partenza, pur rinunciando alla totale aderenza semantica. Effettivamente, con il più prosaico «il soffitto [era] pieno di infiltrazioni» sarebbe andata perduta la carica emotiva dell'associazione tra le perdite d'acqua e le piaghe, quasi una scotomizzazione del reale, rivelatrice della sofferenza di quella casa.

In generale, questa tendenza a tradurre quasi per calco omonimico risulta dominante in tutto il romanzo: di fronte all'equivalente semantico, Bodini privilegia il suo corrispondente arcaico poiché più vicino alle sonorità della lingua di partenza. Di conseguenza, soluzioni quali «infermità» per «*enfermedad*», «discolpa» per «*disculpa*», «biglietti» per «*billetes*» o «palpebravano» per «*parpadeaban*» sembrano rispondere a criteri omofonici avallati dall'affinità linguistica più che mirare a riprodurre il senso del testo, elevando così il gusto musicale del traduttore a principale discriminante tra le varie opzioni possibili. Tale caratteristica può considerarsi una vera e propria cifra stilistica delle traduzioni bodiniane, in bilico tra il desiderio di riecheggiare l'Altro nelle maglie della propria lingua e la necessità di stabilire una propria identità autoriale ben distinguibile[34].

[34] «[...] credo si possa affermare che un'interferenza della lingua di partenza effettivamente agisca, a patto di chiarire come tale fenomeno non si debba qui affatto intendere nel senso di un fraintendimento nella lettura dell'originale, quanto piuttosto di un processo più profondo (e in parte forse anche consapevole) di

Del resto, anche nelle sue poesie, Vittorio Bodini continua a sovrascrivere i due universi culturali cui sente di appartenere, dando così forma a una dimensione letteraria che è intrinsecamente liminare: i suoi versi plasmano la binarietà della sua *forma mentis*, conservano il ritmo di un dialetto anticamente influenzato dallo spagnolo accogliendone calchi, riferimenti culturali e persino titoli interamente in lingua. Basti pensare alla lirica *Cuatro caminos*[35], dal nome del quartiere operaio di Madrid, al celebre *Omaggio a Góngora*[36], dedicato alla figura di riferimento dei poeti del '27, all'insistenza sugli elementi tipici del paesaggio meridionale che accomunano il Sud Italia alla Spagna (il «basilico»[37] e gli «agrumi»[38], per esempio), o ancora, all'uso di termini desueti come «apparentare»[39] (quasi un calco dallo spagnolo *aparentar*) o «astragali»[40], tecnicismo molto vicino ad *astrágalos*, ossia le ossa degli animali utilizzate nel tipico gioco ispanico *de las tabas*[41].

Livello morfosintattico

La rilevanza accordata da Bodini al piano della morfosintassi non è che un'ulteriore conferma della sua maniera "poetica" di guardare al testo: il più delle volte, in un romanzo, la struttura della frase - punteggiatura compresa - risponde a criteri narrativi, la flessione delle parole privilegia il bisogno del lettore di seguire gli avvenimenti più che di lasciarsi trasportare dal fascino delle suggestioni. In questa versione, invece, il traduttore sceglie di modificare l'andamento delle frasi liberamente, rispettando una sua "gerarchia emotiva" nel disporre le informazioni.

---

fascinazione. Il mondo ispanico, la sua lingua, la sua cultura, esercitano sul Bodini una seduzione che rende più permeabili, e giunge a far vacillare, le strutture della lingua d'arrivo fino a forzarne alcuni limiti lessicali o sintattici, al fine di abbracciare i codici espressivi di cui la lingua di partenza è vettore»: F. FAVA, *«Tu stranamente viva sulle mie labbra»: la voce di Pedro Salinas nelle traduzioni di Vittorio Bodini*, in *Vittorio Bodini. Traduzione…* cit., p. 257.

[35] V. BODINI, *Tutte le poesie*, a cura di O. Macrì, Nardò, Besa, 2019, p. 97.

[36] Ivi, p. 134.

[37] Ivi, p. 95.

[38] *Ibidem*.

[39] Ivi, p. 176.

[40] Ivi, p. 157.

[41] Si tratta di un gioco infantile che consiste nel lancio di alcune ossa di animali al posto dei dadi.

Nello specifico, si tratta di spostamenti che investono l'ordine dei sintagmi con una finalità puramente stilistica; l'organizzazione del periodo mira a creare un effetto, a trasmettere una sensazione prima ancora di mettere a fuoco le azioni descritte, come emerge dai seguenti esempi:

ocultos en el follaje, piaban infinidad de pájaros [...]. (P. 229).

un'infinità di passeri, nascosti nel fogliame, cantavano […]. (P. 258).

oppure

Sobre sus cabezas- en medio del ruido ensordecedor de los altavoces, las campanas y los himnos- las palomas seguían pirueteando [...]. (P. 235).

Sulle loro teste - fra l'assordante frastuono degli altoparlanti, degli inni e delle campane - continuavano a volteggiare le colombe […]. (P. 264).

Anche se potrebbero apparire come un'inserzione retorica del tutto gratuita, l'iperbato del primo caso o l'anastrofe del secondo lasciano intuire, in realtà, una grande attenzione alla costruzione sintattica, orientata a corroborare il suo stesso contenuto. In effetti, osservando le due frasi, ci accorgiamo che in entrambe è presente un elemento che disturba l'immagine, pur afferendo a un senso empirico diametralmente opposto a quello della scena centrale (il fogliame "copre" il canto degli uccelli così come il rumore distrae dal volo delle colombe). Di fronte a questa velata sinestesia, la sensibilità del poeta si posa rallentando il ritmo della narrazione con le due figure retoriche, aprendo le frasi a una sospensione che consente al lettore quel tanto che basta ad assaporare i dettagli del quadretto narrativo.

Alla stessa volontà di personalizzazione stilistica, forse mitigata dagli usi dell'italiano, sembrerebbe corrispondere la sistematica postposizione degli avverbi di modo[42]:

Alegremente, voceó por el pasillo un aire de ópera […]. (P. 34).

Lungo il corridoio attaccò allegramente un brano d'opera […]. (P. 39).

Cuidadosamente, abrió la puertecilla de alambre [...]. (P. 37).

Aprì cautamente la porticina di fil di ferro […]. (P. 43).

Distraídamente observaba las macetas del antepecho [...]. (P. 81).

Osservava distrattamente i vasi sul davanzale […]. (P. 92).

Quella che probabilmente Goytisolo percepiva come una precisazione descrittiva degna di essere isolata dal resto della frase, nella lingua del traduttore non è che un complemento del verbo sul quale non è indispensabile mettere l'accento. È possibile che ciò dipenda anche dalla sua modalità specifica di semantizzare il *come* ricorrendo alla similitudine[43], creando un parallelo articolato più che condensare tutto in un avverbio.

Si segnala, inoltre, la diffusa tendenza alla ricategorizzazione degli aggettivi, il più delle volte amplificati da una perifrasi o addirittura da un'*enumeratio* esplicativa:

se volvió a casar después de la guerra con un ferroviario viudo [...]. (P. 20).

si risposò durante la guerra con un ferroviere carico di bambini […]. (P. 24).

[42] Più frequente rispetto alla ricategorizzazione totale, che, comunque, è possibile riscontrare nel testo, come nel seguente esempio: «*El marido rió amablemente*» (p. 21); «Vi fu una risata amabile da parte del marito» (p. 25).
[43] Si veda il prossimo paragrafo.

Hubo un breve diálogo <u>*silencioso*</u> [...]. (P. 16).

Ci fu un breve dialogo <u>senza parole</u> […]. (P. 19).

Los farolillos de colores proyectaban sobre la lumbre del agua acordeones <u>*luminosos y policromos*</u> [...]. (P. 141).

I fanali colorati proiettavano sulle acque tranquille delle fisarmoniche <u>di luce, gialle, verdi, rosse, bianche</u> […]. (P. 158).

Nel primo caso, rispetto al più neutro «*viudo*», il testo italiano enfatizza la conseguenza di quella condizione, ovvero il rimanere soli di fronte alle responsabilità genitoriali, esattamente come era capitato a *don Paco*, emblema del padre di famiglia, con i suoi numerosi figli. Nel contesto specifico del romanzo, in particolare, la traduzione «carico di bambini» svolge anche una funzione anticipatrice: prima ancora di focalizzare la vicenda legata al personaggio, nelle primissime pagine il lettore può già farsi un'idea abbastanza precisa sul suo conto. Per di più, la scelta di «carico» in luogo di 'pieno' o 'con molti' mette in evidenza il lato negativo di quel matrimonio, quasi a sottolineare la causa delle successive difficoltà della famiglia.

Per quanto riguarda il secondo esempio, invece, l'ossimoro del testo di partenza, «*diálogo silencioso*», viene accentuato ulteriormente attraverso l'esplicitazione del concetto: se, infatti, l'aggettivo "silenzioso" potrebbe anche intendersi come qualcosa "che non fa rumore"; al contrario, il sintagma «senza parole» non lascia margini di ambiguità, suggerendo uno scambio di sguardi e/o gesti in sostituzione di un confronto vero e proprio.

Proseguendo nel campo delle esplicitazioni, nel terzo frammento riportato balza all'occhio la tecnica "poetica" impiegata: anche se l'uso di "policromo" sarebbe stato più consono alla prosa, grazie alla sua capacità sintetica di evocare vari colori contemporaneamente, Bodini preferisce sciogliere l'aggettivo in un'accumulazione per asindeto in cui compaiono, tra l'altro, le tonalità a cui ricorre maggiormente nella sua lirica. Non a caso, infatti, una delle caratteristiche per cui si distingue la sua

poesia è proprio l'attenzione cromatica verso gli oggetti evocati, per cui non di rado il lettore può imbattersi in: «un portoncino verde color limone»[44], «il rosso dei pomodori»[45], «la calce bianca […] verde luce d'acquario»[46], «Cordova è una dolce tempesta/ di bianco verde e nero […]»[47], «[…] rosso nulla»[48].

La finalità del poeta nell'inserire puntualmente i colori è duplice: da un lato, essi contribuiscono alla creazione di una "superrealtà", sul modello iberico, che corrisponde al massimo grado di verità sperimentabile, ossia la realtà che include anche la percezione e il mondo interiore di chi la osserva e la concepisce; dall'altro, essi veicolano un valore metaforico consolidato dal tempo, la cui interpretazione dipende strettamente dalle associazioni personali di ognuno. Si tratta di una strategia che, più o meno istintivamente, il traduttore applica anche nella sua versione del romanzo, arricchendola di un cromatismo la cui chiave di lettura risiede nelle sue personali connessioni analogiche:

Don Francisco dejó sobre la alfombra las chinelas de punto y apoyó la cabeza en el cojín de terciopelo. (P. 115).

Don Paco lasciò sul tappeto le pantofole ricamate e posò il capo sul cuscino di velluto arancione. (P. 129).

o ancora

En el momento en que la muchacha desabrochaba su batín, doña Cecilia asomó la cabeza por la puerta del lavabo […]. (P. 116).

Nel momento in cui la ragazza sbottonava la vestaglia color ciliegia, donna Cecilia sporse la testa dal bagno [...]. (P. 130).

[44] V. BODINI, *Tutte le poesie…* cit., p. 107.
[45] Ivi, p. 132.
[46] Ivi, p. 133.
[47] Ivi, p. 134.
[48] Ivi, p. 158.

Notiamo che nel testo italiano le tonalità menzionate rappresentano quasi sempre un'invenzione del traduttore: raramente Goytisolo si sofferma sulla descrizione degli oggetti, mentre Bodini sente di dover dare rilievo a ogni elemento della narrazione, come se il romanzo dovesse essere letto lentamente, con lo stesso spirito analitico che consente di apprezzare i dettagli significativi di una poesia. È evidente, infatti, che un «cuscino di velluto arancione» rimarrà più impresso nella mente del lettore che, senza quella specificazione, avrebbe ipotizzato e immaginato probabilmente un colore diverso.

In generale, l'aggiunta di singole parole può essere inquadrata in una più ampia e diffusa tendenza all'inserimento di intere sequenze narrative di cui, per ragioni di spazio, in questa sede potremo rendere conto solo parzialmente, limitandoci a un paio di esempi:

Sin duda, aguardaba una sonrisa por el cumplido, pero no se dignó siquiera a mirarla. […]
-En la escalera he topado con una- dijo la visita-. (P. 21).

Sicuramente s'aspettava un sorriso per il complimento, ma lei neanche si degnò di guardarla. Peggio per lei. Avrebbe imparato a non immischiarsi in fatti che non la riguardavano.
-Sulla scala ne ho incontrata una- disse la visita. (P. 24).

o ancora

El Gorila pareció creerlo así y le palmeó la espalda.
Al llegar al cruce de la calle Mediodía con la carretera adoquinada, el gitanillo les señaló con grandes aspavientos lo que ocurría en la colina. (P. 181).

Il Gorilla parve credergli e gli batté la palma sulla spalla.
- Se non fosse stato per te - disse con la voce lievemente burlona che faceva quando giocava a recitare - non so come sarei finito.
- Staresti ancora in fondo al fiume, dove ti trovai - disse il ragazzo con il medesimo tono.
- Per fortuna tu passavi di lì e mi hai tirato fuori.
- Con le mie forti braccia - confermò Pippo, estasiato.
Quel breve dialogo aveva dissipato il malinteso e il Gorilla accese un sigaro.

- Grazie papà - disse, accarezzando la spettinata chioma del ragazzo.

Quando arrivarono all'incrocio della via Mediodía con la strada a lastrici, lo zingarello gli indicò con gesti spaventati ciò che stava succedendo sulla collina. (P. 203).

Come si evince da questi brevi frammenti, il traduttore si sente libero di intervenire personalizzando alcune scene, colmando spesso quei vuoti narrativi che il romanziere affida all'interpretazione del suo lettore: nei casi menzionati, ad esempio, Bodini precisa i pensieri inespressi del personaggio e racconta il momento della riconciliazione tra i due amici, laddove il testo di partenza sottintende, o per lo meno non definisce. Non è che l'ennesimo espediente utilizzato dal poeta per dare margine alla propria creatività; solo manipolando l'opera, partecipando alla sua *póiēsis*, egli può a pieno titolo considerarsi al pari dell'autore.

Stile e figure retoriche

Nell'ambito delle figure stilistiche, è bene sottolineare che il carattere poetico della prosa bodiniana si manifesta soprattutto attraverso similitudini inaspettate, che a volte coincidono con delle mere aggiunte del traduttore, secondo i criteri appena illustrati[49]; altre volte, invece, sostituiscono delle semplici locuzioni dell'originale, come nel secondo esempio:

Dormimos juntos, ella y yo […]. (P. 142).

Dormiamo assieme, io e lei. Come marito e moglie. (P. 159).

El desconocido se había parado frente a él y le miraba de hito en hito […]. (P. 111).

Lo sconosciuto s'era fermato di fronte a lui e lo assediava con due occhi rotondi come fari […]. (P. 124).

[49] Sono presenti anche casi più rari in cui la similitudine è collocata all'interno di una frase totalmente assente nel testo di partenza, come la seguente: «Le onde lo increspavano di piccole pieghe, come creste arricciate» (p. 158).

La prima similitudine, come si è visto già in altri frammenti, costituisce un tentativo di rafforzamento dell'idea del testo di partenza: rispetto al meno connotato «dormiamo assieme», il traduttore insiste sulla modalità con cui viene compiuta l'azione, alludendo a una quotidianità e a un'esclusività assenti nella versione spagnola, ma comunque compatibili con la scena descritta. Per questo, lo "sfogo creativo" del traduttore ci appare pur sempre incanalato nella cornice di un testo già esistente, più che rappresentare un'invenzione *tout court*, del tutto avulsa dal contesto. Nel secondo estratto, invece, dal momento che l'idea dello sguardo fisso e insistente è contenuta già nell'accostamento tra il verbo "assediare" e gli «occhi», il dettaglio della forma e il secondo termine di paragone si configurano come un puro ritaglio, un *divertissement* del traduttore. Tra l'altro, a prima vista, «rotondi come fari» sembra essere fonte di una certa ambiguità: infatti, sebbene il faro abbia una struttura pressoché cilindrica (e, dunque, a base rotonda), la proprietà con cui lo identifichiamo non coincide esattamente con la circolarità, quanto piuttosto con la luminosità del suo segnale. Ci rendiamo conto, pertanto, che la similitudine è costruita su una doppia successione di pensiero, dovuta alla binarietà della protasi: gli "occhi rotondi" sono come dei "fari"; in particolare, gli occhi per la loro luce e, quelli tondi, anche per la loro forma. Grazie a una più dettagliata analisi della frase all'interno della sequenza testuale di riferimento, è possibile cogliere in parte la motivazione che ispirò Bodini, giustificando ancora una volta la sua creatività: nelle righe successive, infatti, è lo stesso Goytisolo a servirsi di una similitudine per descrivere il volto del personaggio («*La piel presentaba arrugas menudas, como un esmalte resquebrajado*», p. 111). Il tropo introdotto nel testo d'arrivo, quindi, esalta lo stile dell'originale, la tecnica selezionata per la caratterizzazione di questa figura anonima, priva di spessore, ma dotata di un'immagine suggestiva. Oltretutto, all'inizio del romanzo, in corrispondenza di un altro volto segnato dal tempo, il traduttore aveva aggiunto la medesima similitudine:

su rostro pareció llenarse de arrugas […]. (P. 25).

la sua faccia parve coprirsi di rughe, come uno smalto filato […]. (P. 29).

Probabilmente, l'intervento del traduttore è sorretto dal desiderio di connotare lo stile del romanzo creando delle catene di senso interne, potenziando la coerenza delle immagini attraverso la loro ripetizione, dando vita a echi non del tutto evidenti, come se fosse una raccolta poetica. Tuttavia, il poeta non manca mai di strizzare l'occhio al lettore e differenzia sottilmente la sua invenzione dalla similitudine già presente nell'originale: nel suo immaginario, egli non raffigura una qualsiasi vernice incrinata, ma un materiale raro, lo "smalto filato", prodotto solo nella sua città adottiva, Roma. In questo modo, si ha anche la sensazione di trovarsi di fronte a un testo bodiniano in piena regola, in cui la similitudine rappresenta il meccanismo tipico di un procedere logico volto all'accostamento bizzarro ma complementare tra gli elementi, come nell'estratto seguente: fui come un gatto che s'affaccia / alla luce dal buio degli scantinati / con un'aria terribile, / come se tornasse dall'aver scoperto / un passaggio per gl'inferi […]»[50].

Qui la sensazione di bizzarria deriva dalla spiegazione dettagliata del mistero; è impossibile che il gatto sia stato turbato da una scoperta metafisica, eppure la sua reazione è perfettamente comprensibile, continua a rispettare i parametri del nostro mondo. In questa "decifrazione dell'apparentemente ovvio" il lettore deve attivarsi alla ricostruzione del significato più profondo del testo, esattamente come avveniva con le associazioni automatiche e inconsce dei surrealisti, eredi dirette delle ardite metafore gongorine, in cui il referente reale veniva volutamente occultato al fine di stimolare l'ingegno del pubblico. Del resto, è proprio l'autore a notare l'insistenza delle similitudini nella poesia di stampo surrealista, dapprima oggetto dei suoi studi critici e, in un secondo tempo, matrice con cui identificare il suo canto:

[50] V. BODINI, *Tutte le poesie…* cit., p. 133.

Si pensi alla sorprendente scomparsa del *come* nella poesia pura. [...] abilmente giocata sull'analogia [...] Ma di lì a pochi anni ecco l'antico segno equazionale tornare coi surrealisti più in auge che mai, in seguito ai più istintivi rapporti tra forma e contenuto, cioè alla mutata funzione della nuova poesia. [...] una ferita aperta fra le cose del mondo, un perenne sconfinare d'una cosa in un'altra, e importa indicare ogni volta i punti di sconfinamento[51].

In questo breve brano, quanto accennato poco fa viene espresso dalle parole dello stesso Bodini: il lettore, con la sua capacità ermeneutica, ricopre il ruolo centrale nella ricostruzione di un significato che maschera la sua stessa identità caleidoscopica; per capire c'è bisogno di una scomposizione, di procedere a ritroso nella decifrazione del paragone partendo dalle sue singole componenti per arrivare lentamente all'irrealtà della relazione che le unisce.

A conferma di questa stratificazione nelle comparazioni bodiniane, il caso citato in precedenza permette quasi di cogliere il riflesso delle luci paragonandole al fenomeno della rifrazione nell'acqua:

Los farolillos emitían destellos de luciérnaga y parpadeaban en lo oscuro […]. (P. 145).

i fanalini emanavano piccole luci da lucciole e palpebravano al buio <u>come lagrime</u> […]. (P.162).

Si tratta di una similitudine che potremmo definire "compensativa" o "di raccordo" dal momento che essa può essere collocata esattamente a metà tra i continui riferimenti intertestuali alla propria produzione letteraria e il desiderio di far risuonare, alla maniera di Benjamin, il testo di partenza nel testo di arrivo per mezzo del calco linguistico. Effettivamente, la scelta di «lagrime»[52] in luogo di "lacrime" sembra mostrare una maggiore vicinanza allo spagnolo *lagrimas* e, contemporaneamente, si riallaccia a una poesia giovanile dell'autore, *Aprile: ore 9*

[51] V. BODINI, *Saggio introduttivo*… cit., p. LXXII.
[52] Il vocabolo sembra inoltre costituire una cifra stilistica dell'idioletto del traduttore, giacché, a più riprese, viene inserito in sostituzione di aggettivi e avverbi dal significato affine, ad esempio: «*Piluca la vio partir con los ojos llorosos*» (p. 31) diventa «Piluca la lasciò andare con gli occhi pieni di <u>lagrime</u>» (p. 35).

mattutine, attraverso l'affinità tematica: «Nel settore luminoso / 4 quarti di finestra/ luccicano lagrime/ di lieta vanità […]»[53].

Sulla scorta delle sue prime prove di matrice futurista, infatti, Bodini ebbe modo di declinare in varie forme l'elemento luminoso, associandolo ora al simbolo dell'energia vitale ora alle tecnologie della modernità. In particolare, colpisce l'accostamento «luccicano lagrime» nel verso appena citato, a dimostrazione del meccanismo di memoria poetica che agisce nel retroscena della scrittura del poeta-traduttore, come un collante tra i diversi lavori intrapresi.

Nel suo processo di "poetizzazione" del testo, in primo luogo, il traduttore non disdegna l'inserimento di nuove immagini, molto spesso metaforiche, volte a condensare sinteticamente creatività e concetti che, al contrario, il romanzo spagnolo tende a esprimere apertamente, con una forma più immediata:

Correr, cada vez más aprisa, correr aún […]. (P. 214).

Correre sempre più in fretta, trasformarsi in passero […]. (P. 240).

Nel descrivere la corsa affannata di *Pipo* alla ricerca del *Gorila* nel bel mezzo del tumulto cittadino, Goytisolo si avvale di una ripetizione interrotta da un inciso, suggerendo ritmicamente la sensazione del respiro spezzato del protagonista. Nella versione italiana, invece, Bodini trasmette la pressione della fretta costruendo un *climax* ascendente che si dispiega dal piano del reale a quello dell'astratto, ossia dal verbo «correre» alla metafora del volo. Sul fronte della memoria poetica, a cui alludevamo poco fa come meccanismo portante del processo letterario, si aggiunga poi il riferimento inequivocabile a un uccello quale il passero, trasversalmente presente nel panorama poetico occidentale, da Catullo a Leopardi. Nella fattispecie, sin dalla mitologia greca, il «passero» era noto per essere l'animale caro ad Afrodite,

[53] V. BODINI, *Aprile: ore 9 mattutine*, in «La voce del Salento», vol. X, n. 14, 1 maggio 1932.

dea dell'amore e della bellezza, da cui avrebbe acquisito la sua valenza allegorica: in letteratura, infatti, esso rappresenta metonimicamente il sentimento amoroso e, per estensione, anche colui che lo canta, ovverosia il poeta. Inoltre, proprio durante la stagione ermetica (con cui, come accennato, la produzione del poeta si interseca in maniera piuttosto problematica), questo simbolo sembra tornare in auge grazie alla sua capacità di evocare l'identità individuale dell'intellettuale: proprio come il passero, il suo Io si manifesta inaspettatamente sotto forma di un'apparenza fenomenica sfuggente e volatile, analoga all'essenza della verità che tenta di cogliere[54]. Infine, sul piano del rinvio alla poesia stessa di Bodini**,** notiamo che, a prescindere dal suo instabile vincolo con l'ermetismo, egli non esita a servirsi dell'immagine all'interno dei suoi versi: ad esempio, in *L'allodola e la luna*[55] ci troviamo di fronte a un «passero spaurito»[56], mentre in *Daccapo?*[57] compare addirittura un «passero giallo»[58], di matrice surrealista, chiaramente legato al tema dell'amore. In breve, menzionare il «passero» in sede di traduzione, inserire di proposito quell'immagine metaforica nel testo equivale a contaminare fruttuosamente la prosa con uno dei più noti *topoi* della lirica europea, richiamando al contempo la propria poesia e quella della generazione degli anni Trenta.

Livello lessicale

Onomastica dei personaggi

Sul piano dell'onomastica, segnaliamo la soluzione «Bussola» per «*Norte*», adottata per il nome del pescatore anziano che condivideva la sua barca con il *Gorila*: la scelta della metonimia, nell'ottica di una politica editoriale che imponeva la

[54] In seno al movimento ermetico, il principale fautore di quest'interpretazione metaforica è senza dubbio Piero Bigongiari: in *Antimateria* sono numerose le occorrenze in cui figura l'immagine, vera e propria costante stilistica dell'opera, come rileva Diego Salvadori (cfr. D. SALVADORI, *Erbario e Bestiario in «Antimateria»*, in *L'ermetismo e Firenze…* cit., pp. 431-39).
[55] V. BODINI, *Tutte le poesie*… cit., p. 112.
[56] *Ibidem*.
[57] Ivi, pp. 151-52.
[58] Ivi, p. 151.

traduzione letterale di tutti i nomi propri, risulta quantomeno estrosa, se consideriamo che tutti gli altri sono stati resi con il loro corrispettivo italiano[59] o, al massimo, ritrascritti in lingua originale[60]. Ipotizziamo, allora, che la chiave risieda nell'interpretazione personale del traduttore, sensibile alla polisemia e alle possibilità semantiche delle parole: mentre il "Nord", metaforicamente, indica un punto di riferimento; la "bussola" non è che un potenziale strumento di guida, utile a colui che sa come farne buon uso. Ecco che il vecchio marinaio, amico del *Gorila*, potrebbe rappresentare la sua ancora di salvezza, potrebbe correggerlo con i suoi insegnamenti, ma il ragazzo è preda dei suoi istinti e non si preoccupa di orientarsi verso una vita più regolare. In questo senso, "Bussola" è forse una traduzione ponderata alla luce degli sviluppi complessivi della storia, procedimento più raramente impiegato dall'autore, spesso costretto a inventare *in itinere* e dunque a caratterizzare i suoi personaggi a posteriori.

Inoltre, sono state riscontrate alcune scelte che dimostrano chiaramente la libertà di Bodini nella sua attività: ad esempio, nella traduzione del nome del professore idealista dell'opera, Rafael Ortega, inizialmente mantiene il nome originale, ma, nel corso del romanzo, impiega anche la versione tradotta Raffaele Ortega; il padre di famiglia Don Francisco, invece, diventa Don Paco, ipocoristico utilizzato in vari punti anche dall'autore stesso. Nel complesso, in questo campo non è possibile rilevare un criterio unico coerentemente applicato: ci troviamo in una fase storica di assestamento, quando al calco dell'onomastica e della toponomastica inizia a subentrare il procedimento della trasposizione, oggi considerato l'unico accettabile rispetto ai nomi propri.

[59] Ad esempio, *Melchior* / Melchiorre, *Málaga* / Malaga, *el Gorila* / il Gorilla, *Benjamín* / Beniamino, *Enrique* / Enrico, *Francisca* / Francesca, *Pipo* / Pippo *etc*.

[60] Naturalmente, solo qualora non comportassero un particolare straniamento per il lettore italiano, come nel caso di: Arturo, Cecilia, Rosita, Carmen, Antonia, Piluca, Pira *etc*. In questi ultimi due casi, inoltre, non esiste un equivalente in italiano.

Diminutivi

Un discorso a sé merita poi l'uso dei nomi alterati all'interno del testo tradotto: Bodini non si limita a riprodurre quelli presenti nel testo di partenza, ma molto spesso ne introduce di nuovi, arricchendo la narrazione con inedite sfumature di senso. È bene ricordare, infatti, che l'italiano conserva ancora la funzione emotiva connessa all'uso dei suffissi, relegandoli perlopiù al registro colloquiale, mentre in spagnolo il diminutivo è quasi del tutto lessicalizzato, tanto da poter essere applicato ad altre parti del discorso oltre al sostantivo. Pertanto, nell'ambito della poesia italiana, un componimento che gioca sulla falsariga dei nomi alterati può essere interpretato di frequente come una lirica più o meno a contatto con la tradizione popolare: non solo perché il tessuto fonico di quest'ultima si fonda sulla ripetizione dei suffissi (per ragioni mnemoniche legate all'oralità della prima letteratura), ma soprattutto perché essa è diretta all'immaginario di un pubblico molte volte incolto, che ha bisogno di evocazioni esplicite, come quelle del linguaggio infantile. Non per niente, è proprio nell'idioletto dei bambini che si concentra il maggior numero di vocaboli alterati, a corredo di un universo in cui convivono il gusto della musicalità, la spontaneità delle sensazioni e il bisogno di sollecitare di continuo la fantasia. Per citare solo alcuni nomi emblematici di questa linea poetica, per così dire "popolare-infantile", ricordiamo Lorca e Alberti, sul versante spagnolo, e Pascoli o l'ironico Palazzeschi, su quello italiano. Nell'opera di Bodini, in particolare, sembra che il ricorso ai suffissi alterati costituisca una delle cifre stilistiche più ricorrenti delle sue traduzioni: spesso è possibile trovare uno stesso lemma alterato con il medesimo suffisso, seppur in testi diversi. Limitandoci alle occorrenze presenti in *Fiestas*, vale la pena menzionare il seguente esempio: «-*Sonríe a ese señor, rey*-» (p. 11); «- Sorridi a quel signore, reuccio -» (p. 14).

La scena da cui è estratta la battuta in questione ritrae una madre povera con il suo bambino più piccolo, desiderosa di immortalarlo forse nell'unica foto che avrà occasione di fargli scattare. Nel testo di partenza, dunque, l'apposizione «*rey*» rappresenta uno sprone affettuoso equivalente all'italiano "tesoro", "gioia", che

invece viene impropriamente reso alla lettera, con l'aggiunta del vezzeggiativo. Dietro questa apparente scelta arbitraria, in realtà, si cela ancora il meccanismo della memoria letteraria, sotto forma di richiamo intertestuale al lessico delle fiabe, tra cui annoveriamo, appunto, *Il reuccio gamberino*[61] di Guido Gozzano. La tesi di questo possibile recupero lessicale della lirica primonovecentesca sembra essere avallata da una seconda occorrenza, in cui «*rey mío*» (p. 58) viene reso con un altro nome alterato, «principino» (p. 66): si tratta stavolta del titolo di un sonetto pascoliano[62] dalla complessa vicenda editoriale, dedicato probabilmente a un giovane alunno[63]. Scavando nel terreno di un'apparente incongruenza traduttiva, reperiamo dunque, invece, una connessione segreta, forse involontaria, un lascito inconscio della linea crepuscolare che larga fortuna ebbe a Roma, città in cui Bodini trascorse buona parte della sua vita. Tale circostanza è confermata dal tono dimesso e nostalgico delle liriche che egli scrisse o ambientò nella capitale, come *I pini della Salaria*[64]: ogni verso è segnato da un imminente senso di fine a cui solo la «memoria» può porre rimedio, grazie alla sua capacità di riportare in vita il significato affettivo costruito attorno agli oggetti del vissuto personale.

Proseguendo nell'analisi dei diminutivi, affiorano continui riferimenti al lessico tipico del movimento crepuscolare, quasi il traduttore sentisse il bisogno di elevare idealmente il mondo degradato delle baracche del romanzo alle «povere piccole cose»[65] degne del canto dei poeti italiani del primo Novecento. Oppure, più semplicemente, egli potrebbe aver notato un'affinità emotiva tra il modo con cui *Pipo* si affaccia alla vita (in quanto bambino, il protagonista guarda alle *piccole cose*, in un

[61] G. GOZZANO, *La danza degli gnomi e altre fiabe*, Roma, Datanews, 2001.
[62] G. PASCOLI, *Il principino*, in ID., *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria.* Seconda edizione riordinata e aumentata, Bologna, Zanichelli, 1914, p. 108.
[63] Abbiamo notato, tra le varie aggiunte al testo originale, il curioso caso di un inciso, «omaggio di un alunno» (p. 83), che Bodini inserisce poche pagine dopo aver menzionato il sonetto pascoliano. Nello specifico, il sintagma si riferisce a una bottiglia di cognac del professor Ortega e non trova una spiegazione immediata: collegando i due elementi, possiamo avanzare l'ipotesi di un'interferenza; dopo aver riletto la poesia di Pascoli ed essersi documentato sulla storia della sua pubblicazione, il traduttore ne lascia una traccia sotto forma di inserzione creativa, quasi ispirato da quella vicenda sconosciuta che vorrebbe diffondere. Ancora una volta, prevale lo spirito di un poeta che trascrive e lavora al confine tra due mondi, la realtà del testo e quella delle sue idee.
[64] V. BODINI, *Tutte le poesie*… cit., pp. 139-40.
[65] S. CORAZZINI, *Soliloquio delle cose*, in ID., *Tutte le poesie*, [Napoli?], Edizioni Matelda, 2012, p. 53.

angolo della città che è ancora provincia, assaporando la malinconia della transizione verso l'adolescenza e l'impossibilità di stabilire la propria posizione sociale) e i temi su cui insistevano sia Pascoli sia il crepuscolarismo e, di conseguenza, avrebbe pensato di rafforzare la connessione rilevata proprio sul terreno della lingua, rimandando alla tradizione poetica del lettore d'arrivo. E forse il culmine di questa associazione inconscia coincide con la sistematica traduzione di «*lápiz*» con «lapis»: oltre che un evidente calco, non possiamo evitare di leggervi una citazione diretta del titolo della raccolta per cui venne coniato il termine "crepuscolare", ossia le *Poesie scritte col lapis* di Marino Moretti[66]. Le osservazioni precedenti riguardo alla "poeticità" della versione bodiniana trovano qui un'ulteriore declinazione: non solo l'ispirazione creativa o i prestiti dalla propria poesia personale, ma addirittura la tessitura di un unico e ideale intertesto disseminato per tutto il romanzo sotto forma di parole-chiave sempre diverse, ma uguali nella costruzione alterata. Riproducendo le strutture dell'idioletto di un intero movimento, il traduttore invita a leggere l'opera cercando di unire insieme le parole che producono un certo straniamento, che risultano omoteleutiche per l'uso dello stesso suffisso o che riecheggiano la lirica che attraversa e influenza la poesia di tutto un secolo. In pratica, Bodini offre una nuova possibilità di lettura del romanzo al pubblico italiano: non solo quella lineare affidata agli avvenimenti della storia narrata, ma anche quella trasversale che percorre il testo sotto forma di connessioni velate alla memoria poetica del traduttore, ripetizioni, parallelismi e figure, invitando a concepire la pagina scritta come un insieme di parole sciolte e tutte ugualmente significative, come già accaduto con altre raccolte poetiche moderne[67].

[66] M. MORETTI, *Poesie scritte col lapis*, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1910. Il termine "crepuscolare" risale allo stesso anno della pubblicazione dell'opera: nella sua recensione, il critico Giuseppe Antonio Borgese lo utilizzò per alludere all'incertezza, alla vaghezza di quelle poesie dalle tinte tenui, delicate come la luce al crepuscolo.
[67] Cfr. S. MALLARMÉ, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914.

Semantica del testo

Restringendo la nostra analisi al campo del significato e soffermandoci dunque solo su quelle soluzioni traduttive che, in qualche modo, alterano il senso del testo, possiamo dire che, anche qui, la libertà ai limiti della creazione coincide con il criterio dominante. Ciononostante, la costanza con cui determinate scelte vengono reiterate nel romanzo (e, come vedremo, molto spesso anche in altre traduzioni bodiniane) lascia intuire una profonda consapevolezza da parte del traduttore, oltre a una certa volontà programmatica di strutturare il *corpus* delle sue traduzioni come un unico macrotesto. A questo proposito, un caso emblematico che accomuna quasi tutti i testi tradotti da Bodini[68] è la resa di «*hombro/s*» con «omero/i», di cui riportiamo di seguito un paio di esempi tratti proprio da *Fiestas*:

Pasándole una mano por encima del <u>*hombro*</u> […]. (P. 110).

[…] mettendogli una mano sull'<u>omero</u> […]. (P. 123).

[…] *las mantenía abrazadas por los* <u>*hombros*</u> […]. (P. 214).

[…] le teneva abbracciate sugli <u>omeri</u> […]. (P. 240).

Atrayéndole hacia si le dio un beso […]. (P. 215)

Quindi, attirandolo a sé per gli <u>omeri</u>, gli diede un bacio […]. (P. 241)

Rispetto al più immediato "spalla"[69], il termine selezionato risulta più vicino allo spagnolo "*hombro*" dal punto di vista fonico e, contemporaneamente, trattandosi di un tecnicismo, asseconda l'inclinazione del traduttore verso l'innalzamento del

[68] Primeggiano in questo senso le traduzioni delle poesie di Rafael Alberti, in cui il termine "*hombro*" appare semantizzato in vari modi a seconda della raccolta di appartenenza, senza mai perdere di vista l'affinità paronomastica che, in spagnolo, possiede con la parola "*hombre*".

[69] Tra l'altro, «spalle» (p. 39) viene scelto dall'autore come traduzione di «*espalda*» (p. 34), in linea con la tendenza a tradurre per calco omonimico di cui si è parlato in precedenza.

registro di partenza: in generale, egli predilige l'opzione più poetica ed elegante a disposizione, evitando la patina prosastica e quotidiana che genererebbe la traduzione più comune. Occorre sottolineare, inoltre, che il vocabolo in questione figura anche nei versi originali di Bodini (ad esempio, in *Il cerchio azzurro, le alghe trasparenti*: «[…] chi verrà da lontano/ o dal denso tuo omero»[70]), quasi a conferma di quella percezione di continuità creativa che esiste tra i vari testi in cui si cimenta.

Con i vocaboli che comportano implicazioni sociopolitiche, invece, il traduttore opta spesso per un'ipertraduzione, come nel seguente caso:

Sabías que no tenía un real... sabías que era un <u>*charnego*</u>… […]. (P. 118).

Sapevi che non aveva un centesimo… sapevi che era un <u>murciano</u>… […] (P. 132).

Sebbene Goytisolo ricorra a un aggettivo dispregiativo, «*charnego*», usato in Catalogna per indicare gli immigrati provenienti da altre comunità spagnole, nella versione italiana esso viene sistematicamente tradotto con «murciano», ossia "abitante di Murcia". Tale soluzione si configura come un'affermazione della verità storica di quegli anni, dal momento che la maggior parte dei migranti in quella regione proveniva dall'Andalusia, in particolare da Granada, e anche Murcia. D'altra parte, però, rispetto al più generico "meridionale" o al più *domesticating* "terrone", questa scelta presuppone l'annullamento della distinzione presente nell'originale tra «*charnego*» e «*murciano*», oltre a implicare un richiamo intertestuale al racconto *Los murcianos*[71] di Juan Goyitisolo appunto.

In generale, potremmo ascrivere il caso appena menzionato a una più diffusa tendenza "specificativa" propria del Bodini traduttore: per non dissolvere la sfumatura di senso del termine di partenza utilizzando l'iperonimo italiano

[70] V. BODINI, *Tutte le poesie*… cit., p. 119.
[71] J. GOYTISOLO, *Los murcianos*, en «Papeles de Son Armadans», n. 29, Palma de Mallorca, 1958, pp. 209-14.

corrispondente, egli esagera il tecnicismo fino a sconfinare nell'ipertraduzione; altre volte, invece, precisa il tono delle frasi aggiungendo quelle che potremmo definire delle vere e proprie didascalie. Quanto detto traspare chiaramente dai seguenti esempi: «*Carretera*» (p. 7), «Via suburbana» (p. 9); «*Pues escríbele. Vamos, ¿qué esperas?*» (p. 18), «Allora scrivile – la sfidò Arturo. – Su, che cosa aspetti?» (p. 22); «*Arturo suspiró*» (p. 16), «Arturo emise un sospiro di rassegnazione» (p. 19); «*Los lacayos visten casaca y yo les daré órdenes todo el día*» (p. 82), «I lacchè vestono in livrea e io sarò l'unica donna del castello» (p. 93).

La conclusione di questo breve *excursus* di esempi testuali vuole coincidere con l'analisi del finale cinematografico del romanzo, in cui, in una sorta di "inquadratura all'indietro", trasportato dal vento, un inno sacro si spande gradualmente dagli altoparlanti verso il centro cittadino e poi verso la periferia fino a perdersi nel mare:

los altavoces repetían las estrofas del sagrado himno que un viento juguetón difundía sobre los arboles y los tejados, hacia el puerto donde se hallaba el Nuncio, y más lejos aún, hacia el transbordador y los diques, pasada la escollera, hasta el mar [...]. (P. 235).

gli altoparlanti ripetevano le strofe dell'inno sacro, che un vento giocondo diffondeva sugli alberi e i tetti fino al porto, dove stava il Nunzio, e più avanti ancora, verso la gru e le dighe, oltre la scogliera, al mare inesprimibile […]. (P. 265).

Nella sequenza riportata[72], Goytisolo pone l'accento sul termine «mar», con cui chiude la sua opera, senza apporre nessun aggettivo che ne precisi ulteriormente il senso. Pertanto, la versione di Bodini «mare inesprimibile» si configura come un'esegesi personale dell'elemento equoreo: il mare assurge a simbolo dell'indefinito, dell'ineffabile appunto, in cui sfocia qualsiasi discorso umano. Sfruttando la natura verbale dell'inno stesso, il traduttore gioca negli interstizi dei

[72] Il lettore moderno non può fare a meno di interpretare simbolicamente la presenza del mare a conclusione del romanzo come una forza maggiore che annulla le incombenze contingenti della nostra esistenza, quasi un abisso in cui si confondono la vita e la morte, esattamente come avviene in *The Awakening* di Kate Chopin (cfr. K. CHOPIN, *The Awakening*, New York, Bantam Classic, 1981).

vari livelli di lettura possibili, dotando l'aggettivo di una sua coerenza materiale rispetto all'oggetto descritto nella scena. Concretamente, la voce degli altoparlanti diventa «inesprimibile», incomprensibile, quando giunge a una simile distanza, ma, spingendoci oltre, potremmo intuire che «inesprimibile» è lo stesso inno sacro, in quanto tentativo di comunicazione dell'indicibile mistico. Allargando ancora la prospettiva, sull'onda delle tecniche cinematografiche impiegate e seguendo il filo della riflessione traduttiva, è come se il testo d'arrivo rinviasse al suo stesso carattere costitutivo dell'inafferrabilità: qualsiasi versione approda al «mare inesprimibile», resta segreta nei suoi meccanismi interni, urtando contro il limite di una parola che è sempre in parte anche silenzio.

Conclusioni

Diverse appaiono in ultima analisi le ragioni che ci inducono a parlare di traduzione "poetica" per la versione bodiniana di *Fiestas*, e investono tutti i livelli linguistici. Sul piano fonico, abbiamo notato l'inclinazione a contaminare le due lingue a contatto per mezzo dei calchi omonimici, secondo una modalità tipica della poesia "in proprio" del traduttore, oltre alla creazione di alcune figure di suono assenti nel testo di partenza e inserite per una questione meramente estetica. La morfosintassi presenta frequenti ristrutturazioni del periodo attorno alle istanze interiori del poeta, desideroso di imprimere la propria autorialità anche all'ordine sintattico; tra le figure retoriche spicca la similitudine, vera e propria cifra distintiva della poesia di Bodini. Infine, a livello lessicale e semantico, si segnala l'isotopia marcata dai diminutivi di stampo crepuscolare e la tendenza volta a precisare il senso dei dialoghi o dei singoli vocaboli. Dal momento che, di solito, osservazioni di questo tipo afferiscono all'analisi dei componimenti in versi, resta da esplicitare come il traduttore sia pervenuto a una versione così ibrida, che abbiamo definito "poetica" per la creatività e per il ricorso alle tecniche tipiche del genere lirico, includendo addirittura il richiamo intertestuale ai sintagmi della poesia novecentesca. Il fatto è

che Bodini stesso, nella sua sfera più intima, stimola una florida contaminazione tra le varie anime che convivono nella sua scrittura - poeta, critico, traduttore e narratore -, riservando sempre un ruolo predominante alla vocazione lirica. È inevitabile, dunque, che quasi tutti i suoi lavori subiscano l'influsso di questa gerarchia, acquisendo più o meno velatamente gli automatismi poietici dell'autore: solo nelle traduzioni, tuttavia, la poetizzazione incontra l'ostacolo della presenza dell'Altro, costringendo il «transautore» a mediare tra la propria ispirazione e la realtà dell'originale. In questo sottile contrasto risiede tutta la tensione della versione italiana del romanzo e, contemporaneamente, il suo valore di opera di confine[73]: il testo bodiniano, infatti, è costruito su una duplice filigrana, che intreccia la fisionomia dell'autore tradotto a quella del traduttore, su un piano di equità. Di conseguenza, le scelte compiute non possono essere ponderate unicamente in relazione al testo di partenza; al contrario, esse devono essere valutate nel loro insieme, così come avviene con gli stilemi di un autore, al fine di inquadrare lo stile traduttivo adottato e comprendere l'entità dello scarto entro cui il traduttore opera e dà spazio alla sua voce. La stessa attività poetica di Bodini favorisce questo tipo di approccio: il suo tratto estroso e il suo slancio creativo finiscono per imporsi sulla figura del traduttore e persino sulle peculiarità costitutive del testo tradotto. Ecco che nelle sue mani un qualsiasi romanzo può caricarsi di suggestioni, di inventiva, di echi letterari fino al superamento delle canoniche distinzioni di genere, fino a schiudersi in una nuova *póiēsis* e, dunque, a richiedere una nuova tipologia di lettura che sia, finalmente, aperta all'ascolto della diversità.

Valentina Tomassini

Parole-chiave: Vittorio Bodini, *Fiestas*, Juan Goytisolo, Traduzione poetica.

[73] Cfr. G. VINCENZI, *La frontiera della traduzione e i perimetri culturali: recupero di Lotman*, in «Diacritica», fasc. 2, 25 aprile 2015, pp. 152-65.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Mario LA CAVA, *Viaggio in Lucania*

Prefazione di Giuseppe Lupo

Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2019

ISBN 9788849858457, pp. 102, eu 12

Mario La Cava ha viaggiato tantissimo in Italia e all'estero: eccolo in Lucania, come al solito alla ricerca di storie, persone, ambienti da conoscere, per acquisire nuove esperienze che poi confluiscono nelle sue opere narrative e in giornali e riviste a cui collabora.

Tra l'autunno e l'inverno del 1952 visita la Lucania su invito del poeta lucano Leonardo Sinisgalli: «Furono quindici giorni che non passavano mai, varie ragioni personali influivano per accrescere la malinconia del mio cuore, a me ora pare di aver trascorso colà una lunga stagione» (p. 15).

Lo scrittore venne accolto bene dagli abitanti: i contadini lo sentivano affine a loro «perché calabrese, chi diceva che i calabresi fossero di natura più risentita e per questo li ammiravano, chi pensava che i costumi nei rapporti tra uomo e donna fossero più moderni in Calabria che non in Lucania» (*ibidem*).

La Cava coglie molto bene le differenze tra la propria regione e la Lucania. In quest'ultima, afferma, mancano «facili linee di comunicazione»; inoltre, nota che vi sono nati uomini come Giustino Fortunato o Francesco Saverio Nitti. Vengono visitati vari paesi: La Cava parte la mattina con «lo scuro e con lo scuro» arriva nei diversi centri abitati.

A Montemurro (PZ), paese natale di Sinisgalli, visita i familiari del poeta: il padre Vincenzo, vecchio e sordo, e la sorella, intelligente e gentile. In questo paese alloggia in un «albergo, ch'era una casa ospitale di paese, ove la padrona mi offrì quello che aveva riservato per la sua famiglia; il padrone era un buon uomo svelto, ch'era stato in America, dove aveva fatto i denari che erano serviti per la costruzione

di quella casa» (p. 25). Si leggono descrizioni puntuali di persone e ambienti, ed ecco il già citato padre del poeta Sinisgalli: un uomo triste per la sordità in cui era caduto, già malato. «Comunque dove andasse il viaggiatore veniva accolto bene e si commuoveva al pensiero della buona accoglienza che la gente del luogo gli faceva». Eccolo ora a Potenza, «una città più bella di quello che si crede, con grandi palazzi costruiti controvento, quartieri nuovi in posizione pittoresca, e solo i poveri negozi fanno intendere che siamo appunto in una città di regione trascurata» (p. 2).

La Cava viaggia, poi, da Potenza a Rionero, ove rende omaggio a Giustino Fortunato, del quale non ha potuto visitare la casa perché chiusa. Si sposta, poi, a Lagopesole, ove si trova il meraviglioso Castello di Federico II, il cui fianco sinistro è inondato dal sole, mentre tutto il resto sembra nero, «nell'alto della collina, con il paesucolo al fianco» (p. 33).

Inoltre, viene segnalata la bontà dei prodotti tipici della regione: consigliato da un contadino, lo scrittore acquista in una stalla vicina una mozzarella e un po' di burro, e subito s'accorge che mai nella vita ha assaggiato una cosa simile: quella mozzarella e quel burro «avevano il profumo dei prati freschi di erbe, sui quali liberamente le mucche vi avevano pascolato, ed erano di un sapore straordinario, così come il pane scuro mangiato a Montemurro e a S. Arcangelo» (p. 34). Non manca neanche Venosa, ove vede il monumento a Orazio e visita la cosiddetta casa di Orazio, un edificio di cui non si sa granché né perché sia attribuito a lui.

In vari paesi della regione sono nati vari personaggi noti, come Francesco Lo Monaco, di Montalbano Jonico. La Cava è meravigliato dal fatto che uno studioso abbia riunito tanti libri e poi con grande spirito di generosità li abbia donati al comune, nella speranza che altri dotti nel futuro si potessero avvantaggiare del suo sapere.

Tra i personaggi ricordati non può mancare nemmeno il celebre Rocco Scotellaro, visto per la prima volta l'11 novembre 1953, anzi «il 12 perché la mezzanotte era suonata, ed egli era seduto un po' di fianco accanto alla porta d'ingresso, davanti alle tavole scintillanti dell'Albergo delle Pale a Palermo, affollate

per il pranzo di gala offerto in onore dei vincitori di vari premi letterari» (p. 49). La Cava è stupito dalla «freschezza giovanile» del volto, quasi di adolescente, di Scotellaro, che lo sorprende. Scotellaro «era biondo di colorito, con delle lentiggini sparse sulla pelle, robusto nella taglia e piuttosto basso di statura, come sono spesso i lucani, almeno da come appariva nel posto dove era seduto» (*ibidem*).

La Cava ha scritto pagine di critica valide ancora oggi sia su Scotellaro sia su Sinisgalli. Nell'*Uva puttanella* si parla per immagini - annota lo scrittore calabrese - del popolo meridionale delle campagne e dei paesi della regione. Pure della poesia di Sinisgalli viene fornita una penetrante e chiara analisi che fissa molto bene la poetica dell'autore. La conclusione di La Cava è che, dopo «quattro secoli di silenzio dalla morte di Isabella Mora, la Lucania ha avuto in Leonardo Sinisgalli il primo poeta dell'età moderna che fosse degno della sua storia tormentata» (p. 77).

Il prefatore, Giuseppe Lupo, ha colto molto bene l'essenza e il significato delle pagine dedicate da La Cava alla Lucania; osserva che sono due le Lucanie «che Mario La Cava conosce». Una è, appunto, la «terra osservata con gli occhi di Leonardo Sinisgalli e Rocco Scotellaro»; l'altra è quella «geografica», sperimentata nel viaggio del 1952, con il fine di scrivere un «reportage da dare a un giornale». Le due Lucanie non si contrastano ma si completano a vicenda, «pur non condividendo modi e forme con cui autorappresentarsi». In sostanza - dice bene Lupo -, La Cava va alla ricerca di una «terra profonda, una terra interiore, addirittura schiacciata dalla storia».

Carmine Chiodo

Domenico ZAPPONE, *Cinquanta lettere a Mario La Cava*

a cura di Santino Salerno

Reggio Calabria, Edizioni Città del Sole, 2019

ISBN 9788882381264, pp. 152, eu 12

Santino Salerno, palmese, è autore di studi pregevoli su autori quali Leonida Rèpaci, Domenico Zappone, Vincenzo Talarico, Domenico Antonio Cardone *etc*.

Questo carteggio è curato e commentato molto bene. Cinquanta sono le lettere che il giornalista e scrittore Domenico Zappone (Palmi, 1911-1976) manda a Mario La Cava. Esse provengono dall'archivio dello scrittore di Bovalino, ben custodito e curato da Rocco, figlio di La Cava. Già hanno visto la luce vari suoi carteggi, tra i quali, ad esempio, le *Lettere dal centro del mondo* (Rubbettino 2012), volume che contiene la corrispondenza di La Cava con Leonardo Sciascia.

Queste cinquanta lettere son state composte dal 1950 al 1976 e mostrano l'amicizia tra i due scrittori. Insomma - come giustamente scrive Santino Salerno -, esse «rivelano il clima di cordialità che anima il rapporto tra i due intellettuali affratellati da una medesima passione: la scrittura; e danno conto, altresì, di una vicenda culturale ed umana che per molti tratti li accomuna nel difficile e tormentato rapporto con editori, direttori, redattori di riviste e giornali, ma anche in quelle che sono le difficoltà familiari e della vita quotidiana». Inoltre, balza fuori l'isolamento in cui sono costretti a vivere e operare i due autori, e in genere gli intellettuali meridionali che, «lontani dal dinamismo culturale centro-urbano, pagano con un surplus di fatica gli svantaggi della perifericità che, fatalmente, trasforma il già difficile mestiere di scrittore, nel più difficile mestiere di vivere».

Quarantacinque sono le lettere di Zappone, mentre quelle di La Cava sono appena quattro. Un carteggio, dunque, che si configura come un «monologo». Difatti, è Zappone che parla, espone i propri progetti, presenta la sua vita, confessa il male di

vivere che lo porterà poi al suicidio. Emerge dalle lettere la personalità complessa e problematica di Zappone, che talvolta dà giudizi discutibili. Egli non è certo famoso e quotato come La Cava, il quale comprende «lo stato d'animo dell'amico e non è insensibile alle richieste che gli rivolge; l'un l'altro sono reciprocamente prodighi di consigli, ma lo scrittore di Bovalino, la cui disponibilità verso il prossimo è connaturata, sta con i pedi per terra e promette quel che può» (p. 15). La Cava è diverso da Zappone: è sempre in movimento, più pacato, più inserito nella società letteraria, e più accreditato presso i critici.

La prima lettera di Zappone risale al 14 aprile 1950; egli ringrazia il generoso La Cava: «La ringrazio anche per l'invito che mi fa di mandare qualcosa al «Ponte». Non ò [*sic*] spedito nulla, ma ò pronto un pezzo che devo battere, anzi ribattere, appena avrò la macchina in prestito» (p. 23). Zappone chiede a La Cava di raccomandarlo presso riviste e giornali: «So anch'io che molte riviste si stampano in Italia, ma il difficile è entrarci. Io volevo sapere se Lei conosce qualcuno che possa fare qualcosa per me; ma lei mi dice che non à [*sic*] amici e che la provincia è una nostra condanna» (p. 27). Dapprima i due scrittori si danno del lei, poi passano al tu e spesso Zappone loda ciò che legge di La Cava su giornali e riviste. Sovente egli confessa all'amico il proprio stato d'animo depresso, e nella lettera del 18 luglio 1950 si legge: «Sto attraversando un periodo triste e grigio». Si sente soffocato dalle tenebre e spera di potersi trasferire a Roma. Riguardo al loro rapporto, Zappone scrive: «Son lieto, comunque, di averti conosciuto. Ti facevo un po' più complicato, invece sei proprio uno dei nostri, alla buona e tutto semplicità» (p. 43: lettera del 24 gennaio 1951).

Spesso nelle lettere di Zappone si parla anche di altri scrittori e critici: alcuni vengono lodati e altri stroncati, magari con parole pesantissime. Ad esempio: «A maggio andrò a Roma e vorrei conoscere Alvaro. Non so che tipo è, né vorrei sembrare provinciale importuno che scoccia in nome della comune terra. Non andrò invece da Rèpaci, mio concittadino. È un uomo cortesissimo e affabile, ma da vent'anni non fa che promettermi mari e monti. Non si fidi» (p. 29); «È uscito il

volume di [Michele, *n.d.c.*] Prisco (lire 900) ed io voglio comprarlo appena lo troverò, per quanto sia convinto che non si tratti per nulla del capolavoro che tutti dicono»; in questa stessa lettera (del 29 dicembre 1950) si parla di Carlo Bo come di uno dei migliori e più acuti critici del tempo come pure viene lodato Bonsanti, mentre Seroni viene valutato come il solito «c… pieno d'acqua. *Idem* dicasi di [Mario, *n.d.c.*] Luzi, poeta ermetico e critico illeggibile» (p. 41).

Nelle lettere Zappone ritorna spesso a parlare della propria vita: «Non ti nascondo che sono molto seccato per affari miei che mi allontanano dalle mie care illusioni. Vivo scioccamente e senza entusiasmo. Avrei tanto desiderio di venire da te, non foss'altro per uscire da questo tragico quotidiano, che à tinte di commedia se non di farsa» (p. 56); «l'animo mio è pieno di malinconia. Forse questo è uno stato d'animo adatto a scrivere Speriamo che sia così anche per me» (p. 61).

Zappone legge e giudica le opere dell'amico La Cava ed ecco quanto gli scrive riguardo ai *Colloqui con Antonuzza*: «Il tuo è un libro felice. È la prima volta che s'interroga una bambina come tu hai fatto ed è la prima volta che una bambina dà quelle risposte terribili» (lettera del 12 ottobre 1954). Tutto sommato, secondo Zappone Antonuzza è «simile a una Sibilla, in panni nostrani. Tuttavia non meno sconvolgente ed enigmatica». Egli ha letto l'opera con la moglie e racconta che si sono «abbandonati ai più disparati commenti, pieni di meraviglia e intimiditi per non so che magica suggestione agghiacciante, che, credo, debbano sentire quanti leggeranno il libro» (p. 128).

Santino Salerno mette in evidenza tutte le caratteristiche di fondo delle lettere, dalle quali escono fuori le varie esperienze e i momenti di vita di Zappone: ad esempio quando, all'inizio degli anni Sessanta, vuole allontanarsi da Palmi, e quindi dalla provincia, e insegnare e lavorare a Roma, ma subito resterà deluso e farà ritorno alla base. A Palmi continua a vivere come sempre: «riacquisterà il ruolo di personaggio; continuerà ad assumere i soliti atteggiamenti padreternali, sostando e pontificando nella piazza grande» (p. 21). Fa qualche visita a La Cava e ad altri scrittori e nel contempo scrive, ma i sogni di gloria non si sono avverati e, come si

legge nella lettera a La Cava del 21 maggio 1976, «sto ancora male» e «soprattutto mi è passata ogni voglia e velleità. A ottobre andrò in pensione, poi si vedrà», ma il 6 novembre del 1976 si toglie la vita, «incapace di prenderla per il suo verso», come scrive Salerno, il quale va ampiamente lodato per averci regalato, ben introdotte e commentate magistralmente, lettere che gettano maggior luce su questi due scrittori diversi ma amici.

Carmine Chiodo

Giulio FERRONI, *La solitudine del critico. Leggere, riflettere, resistere*

Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 78, eu 8,90

ISBN 978-88-6973-435-9

Dopo tanti anni dedicati allo studio, all'insegnamento e all'esercizio della critica letteraria, Giulio Ferroni torna a far riflettere con un libriccino edito da Salerno Editrice nella serie «Astrolabio», una «piccola collana per "fare il punto" su grandi temi, figure, momenti, aspetti della nostra cultura e della nostra storia».

In sei densi capitoli Ferroni ripercorre la storia della critica letteraria del secondo Novecento, specie a partire dalle correnti in voga negli anni della sua formazione, quando «la critica letteraria aveva […] un non trascurabile rilievo pubblico»[1], in quegli anni Sessanta in cui «le discussioni critiche, teoriche e metodologiche, potevano avere anche determinanti ricadute di tipo "politico"»[2].

La contrapposizione all'oggi è inevitabile, e voluta: Ferroni racconta il nostro tempo «della moltiplicazione, della pluralità, dell'eccesso […], dell'oltre, dell'*ultra* e del post, in cui tutto può apparire a disposizione per consumarsi e per perdersi, lasciando comunque sempre nuovi resti, residui, rifiuti»[3]. Il nostro è un tempo in cui la letteratura sembra essere diffusa ovunque, anche grazie ai nuovi media, ma avendo perso la propria specificità ed essendo perlopiù soggetta a «ibridazioni»[4]; pertanto, «l'ipertrofia della comunicazione e dell'universo culturale mette in difficoltà ogni tipo di critica, scalza ogni pretesa di controllare il panorama, di interpretarlo e di giudicarlo»[5] (e a maggior ragione – aggiungerei – sono degni di considerazione i

[1] G. FERRONI, *La solitudine del critico. Leggere, riflettere, resistere*, Roma, Salerno Editrice, 2019, p. 9.
[2] Ivi, p. 10.
[3] Ivi, p. 7.
[4] *Ibidem*.
[5] Ivi, p. 8.

temerari tentativi che vanno in questa direzione, come quello di Gianluigi Simonetti, citato fra le righe anche da Ferroni)[6].

Di fronte all'attuale perdita di senso del riferimento a un «sistema di valori condiviso o condivisibile, a quel quadro universale a cui mirava la critica "classica", nei suoi fondamenti umanistici e illuministici»[7], il critico letterario si sente oggi, adoperando le parole di Ferroni stesso, avvolto dall'«*angoscia della quantità*»[8]. La critica sta vivendo, infatti, una stagione di crisi legata, come lucidamente si riscostruisce nel volumetto, alla sua «perdita di prestigio»[9] e alla sua poca incisività sulle direzioni che va percorrendo il mercato editoriale, a meno che, ovviamente, essa non si ponga come «sua subalterna fiancheggiatrice»[10], alimentando il circuito dei "critici amici" dei vari marchi, disseminati nelle redazioni di quotidiani e riviste. Ma questa – mi si permetta – è una sconfitta per i singoli critici che si prestano al gioco: non per il valore della disciplina in sé.

Se attraversiamo le partecipate pagine di Ferroni non soffermandoci sulla *pars destruens*, ma riannodando i fili del suo ricordo di stagioni passate e più floride della critica letteraria nel suo vitale rapporto con la letteratura, ecco che possiamo ricostruire l'implicito ideale sotteso a questo pacato "*pamphlet*", condotto nello stile sempre cortese e "illuminista" di Ferroni: «in tutta la letteratura si ritrovava un aperto orizzonte di coscienza e di bellezza, di riconoscimento di sé, di partecipazione ad un orizzonte integralmente umano, ad una ricerca di verità e di giustizia. E nel rapporto con la letteratura la critica agiva come approfondimento di conoscenza, mediazione di esperienza, esplicitazione e coscienza della scrittura, delle sue ragioni: e queste si risolvevano nelle ragioni dell'essere nel mondo, della vita, di quella vita che allora era tanto desiderata e cercata»[11]. Ancora: «La critica si nutriva di teoria, proiettava

[6] Cfr. G. L. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
[7] Cfr. G. FERRONI, *La solitudine del critico*, op. cit., p. 8.
[8] *Ibidem*.
[99] Ivi, p. 9.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*.

dal proprio seno le più[12] articolate prospettive teoriche, riconnetteva l'ascolto della letteratura ai più vasti ambiti dell'estetica e della filosofia. Non solo c'erano grandi critici, maestri la cui autorevolezza coincideva con il prestigio pubblico della letteratura, ma era evidente come la stessa letteratura che si veniva facendo era sostenuta da complesse riflessioni di poetica, alimentate in molti casi da un diretto esercizio della critica: si sa del resto che molti dei maggiori scrittori del secondo Novecento, da Montale a Zanzotto, da Pasolini a Calvino, da Fortini a Sciascia, sono stati anche grandi critici»[13].

Come rileva l'autorevole autore del volumetto, la situazione è cambiata a partire dagli anni Settanta, nel «progressivo intreccio tra crisi della critica e più generale crisi delle *humanities* e della scuola»[14]; e non è, di certo, un caso – aggiungerei – che questo periodo coincida, anche nella storia della mediazione editoriale, con il passaggio dalla nostra grande editoria del Novecento al periodo delle concentrazioni e della verticalizzazione nella gestione delle case editrici, con l'ingresso di manager a sostituire le generazioni dei valenti consulenti letterari, dei "letterati editori" (per citare Cadioli) che avevano indirizzato e "creato", con la loro capacità di visione, la gloriosa editoria di progetto che ha dominato gran parte del XX secolo in Italia, anche durante il ventennio fascista (combattendo, in modo più o meno radicale, contro la censura di regime, in un consapevole e testardo tentativo di "resistenza": ecco un'altra delle parole-chiave di Ferroni).

Nel libriccino, con l'usuale *curiositas* e l'onestà intellettuale dello studioso di razza, che di tutto discorre dopo aver letto senza preclusioni, Ferroni attraversa senza pregiudizi e passa in rassegna, rapidamente ma incisivamente, numerose correnti della critica letteraria e diversi orientamenti filosofici (e non solo) che hanno influito sui suoi sviluppi (strutturalismo, stilistica, decostruzionismo, critica *reader-oriented*, semiotica, tradizione storicistica, critica marxista, sociologia della letteratura, scuola di Francoforte, critica semiologica, teoria della letteratura, formalisti russi, scuola di

[12] Nel riportare le citazioni, non sono state rispettate le norme redazionali Salerno, che prevedono accenti acuti anche sulla "u".
[13] Ivi, p. 10.
[14] *Ibidem*.

Praga, critica psicanalitica, *cultural studies*, cognitivismo, neuroscienze, biopoetica, geocritica, ecocritica, antropologia *etc*.); ne ricorda i principali protagonisti (Cesare Segre, Mario Lavagetto, George Steiner, Paul de Man, Federico Bertoni, Natalino Sapegno, Walter Binni, Antonio Gramsci, György Lukács, Lucien Goldmann, René Girard, Theodor Wiesengrund Adorno, Max Horkheimer, Roland Barthes, Giacomo Debenedetti, Jacques Derrida, Maria Corti, Ezio Raimondi, René Wellek, Austin Warren, Tzvetan Todorov, Roman Jakobson, Francesco Orlando, Michail Bachtin, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Hans Magnus Enzensberger, Alfonso Berardinelli, Cesare Cases, Costanzo di Girolamo, Franco Brioschi, Antoine Compagnon, Mario Perniola, Michele Cometa, Bertrand Westphal, Carlo Dionisotti, Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, Maurice Blanchot, Georges Poulet, Paul Valery, Benedetto Croce, Mario Luzi, Yves Bonnefoy, Pier Paolo Pasolini *etc*.) e le loro opere più significative, quelle che hanno segnato delle svolte nella storia della critica italiana (e non) degli ultimi decenni. A tal riguardo, per ragioni di convinzione e gusto personali ho molto apprezzato, fra gli altri, il ricordo della concezione di Lavagetto di una critica disposta a un «ascolto paziente dei testi, traendo alla luce le procedure che li costituiscono, "qualcosa che c'è, che è nel testo e che ne determina – invisibile – il funzionamento": qualcosa di nascosto da scovare, esemplificato dall'immagine della "cifra nel tappeto", suggerita da un formidabile racconto di Henry James, *The Figure in the Carpet*»[15]. Forse perché mi pare che oggi si tenda a portare avanti discorsi sulle opere che troppo spesso prescindono dal cosiddetto "corpo a corpo" col testo e che, per questo, a mio avviso, rischiano di essere generici e, a volte, anche di andare "oltre" i testi stessi.

Le conclusioni del proprio ragionamento Ferroni le anticipa già alla fine del primo capitolo, *Quantità, critica, crisi*, sottolineando la radice etimologica comune che congiunge, appunto, le parole "critica" e "crisi": la critica che «ostinatamente resiste, che continua a chiedere alla letteratura qualcosa di essenziale, le tracce di un

[15] Ivi, p. 13.

destino, la comprensione del mondo attraverso il linguaggio»[16], la "vera" critica, non può che continuamente interrogare se stessa e dubitare dei propri fondamenti. «I veri critici – aggiunge Ferroni, con una frecciata al nostro «tempo della valutazione e del *rating*»[17] – non sono mai stati quelli che si sono limitati a creare tassonomie, a proporsi come custodi di una presunta "verità" della letteratura, con pretese di scientificità o di oggettività oracolare, esibendo le proprie scelte come assolute e incontrovertibili: la critica autentica non può non diffidare di se stessa, della propria sufficienza»[18].

L'attraversamento non fazioso e la rievocazione di tutte le stagioni della critica precedentemente ricordate non implica, però, che Ferroni non esprima, talora, il proprio motivato dissenso: ad esempio, discorrendo delle mode semiotiche e strutturalistiche degli anni Settanta, con le loro «dissezioni geometriche dei testi letterari»[19] che contribuirono anche ad «allontanare le giovani generazioni dal reale rapporto con i testi, uccisi da esercizi narratologici, linguistici, retorici»[20]; oppure, quando scrive che per raggiungere una vera padronanza della lingua materna non ci si può limitare a uno studio della linguistica, essendo «necessaria un'immersione nel corpo vivo della sua letteratura, accompagnata dall'esercizio di pratiche di argomentazione scritta e orale»[21] (l'attenzione alla didattica ricorre spesso, infatti, nella produzione di Ferroni, accademico accorto, che non ha mai sottovalutato né trascurato di porre attenzione al rapporto di continuità che lega il percorso dello studio scolastico a quello universitario).

Ricordando l'occasione festosa della presentazione romana del libro, nel novembre scorso, mi ha fatto particolarmente impressione, rileggendo il capitolo quarto, *Sul campo: dalla geografia all'ecologia*, riflettere su quanto sia mutato da allora (in soli quattro mesi) lo scenario di riferimento, per cui una riflessione

[16] Ivi, p. 16.
[17] *Ibidem*.
[18] Ivi, p. 17.
[19] Ivi, p. 26.
[20] Ivi, pp. 26-27.
[21] Ivi, p. 33.

assolutamente condivisibile come quella che segue oggi risulta, per certi aspetti, più che mai confermata e, per altri, si trova ad assumere nuovi e imprevisti significati, almeno temporaneamente, alla luce dei cambiamenti in atto: «Per la letteratura del Novecento e per quella contemporanea l'infittirsi delle relazioni internazionali, il moltiplicarsi e il velocizzarsi dei viaggi e dei mezzi di trasporto (e dello stesso quadro antropologico del viaggio), l'ampliarsi e il progressivo globalizzarsi del mercato e del movimento delle merci hanno agito in modo nuovo sui caratteri della letteratura, vi hanno creato decentramenti di ogni genere, hanno fatto vacillare ogni certezza sulla densità temporale e spaziale dei luoghi […]: e l'occidente si è trovato a fare più direttamente i conti con il suo oltre, con gli spazi coloniali e postcoloniali, e ora sempre più con le migrazioni, con l'inserzione di territori "altri" dentro i propri territori e spazi sociali e culturali»[22]. Assolutamente attuale suona anche quest'altra considerazione: «A tutto ciò occorre aggiungere l'ulteriore modificazione della spazialità e dello sguardo geografico data dagli sviluppi dell'informatica e della rete, con virtualizzazione del viaggiare […], immediatezza e simultaneità della comunicazione, sincronicità e sintopicità, che non corrispondono a un reale annullamento delle distanze fisiche e degli scarti temporali (davvero paradossale la diffusa formula *in tempo reale*): ne risulta una percezione labile e aleatoria dello spazio geografico, una deriva dell'orientamento […]»[23]. Non potrebbe essere, infatti, più vero che siamo condizionati da una «realtà irriducibile (o comunque da qualcosa che materialmente ci limita), che nel nostro vivere e nel nostro passare continuiamo a fare i conti con un'oggettività esterna, con l'alterità dei luoghi che cerchiamo di percepire, attraversare, controllare, misurare, alterare, ma il cui senso inevitabilmente ci sfugge»[24]. E non potrebbe, inoltre, essere più drammaticamente calzante il monito di Ferroni: «il destino dell'ambiente è parallelo al destino della stessa letteratura (e,

[22] Ivi, pp. 44-45.
[23] Ivi, p. 45.
[24] Ivi, p. 46.

aggiungo, dello stesso umanesimo): […] all'ecologia dello spazio è parallela una necessaria ecologia della parola e della letteratura […]»[25].

Assai suggestivo è il percorso che Giulio Ferroni intraprende, a partire da Saffo, sulla poesia e sul linguaggio, che «ci parlano di ciò che non abbiamo, della mancanza che fonda il nostro essere nel mondo»[26]. La poesia è qualcosa di finito «dietro cui sentiamo vibrare l'*infinito*, ciò che ci sfugge»[27]; tutte le forme poetiche trovano, dunque, «la loro forza nel palpito di questo rapporto tra la volontà, l'ambizione di dire e la verifica del fatto che non è mai possibile dire fino in fondo, che il senso del mondo resta opaco e inattingibile»[28]. Molto opportunamente, a mio parere, il critico si sofferma a lungo sul rilievo che «il suono»[29] ha nella poesia, riconducendola al suo originario rapporto con la musica, sebbene senza che essa approdi all'asemanticità della musica stessa. E al riguardo ricorderei, oltre al suono, l'importanza del "ritmo".

La riflessione accorata sulla poesia e sul suo valore per la vita umana è il necessario preludio all'ultimo capitolo, quello che, chiudendo il cerchio, illustra il titolo del volumetto: *Solitudine della critica*.

Critica e poesia sono, infatti, accomunate da questo congenito senso del limite, per cui anche il critico, come il poeta, «nella sua posizione di ascolto, giunge a verificare la propria insufficienza di lettore (lo sfuggire finale del senso)»[30]; e, a tal riguardo, mi fa molto piacere che Ferroni abbia citato il Croce del volume su *La poesia* del 1936, a cui, peraltro, sono particolarmente legata perché fu oggetto dell'ultima lezione del mio Maestro, Mario Scotti, nell'ormai lontano autunno del 2007.

Sebbene la critica si trovi a interrogare le «ombre tra l'intenzione e l'atto»[31], secondo la calzante e struggente definizione di Anthony O. Scott, in una ricerca di

[25] Ivi, p. 48.
[26] Ivi, p. 50.
[27] Ivi, p. 52.
[28] Ivi, p. 54.
[29] Ivi, p. 59.
[30] Ivi, p. 61.
[31] Ivi, p. 64.

senso destinata inevitabilmente al fallimento e allo scacco finale, proprio quel «senso di perdita»[32] e quella dimensione "postuma" sono i suoi dati costitutivi. E, dunque, secondo Ferroni, essa non può che agire «in opposizione a quello che appare l'universo della comunicazione dominante, l'impero del pensiero unico economico e computazionale»[33]. La critica, dunque, trova il proprio senso ultimo proprio nella resistenza alla "barbarie", forte e orgogliosa della propria «inattualità»[34]. Perché «ogni autentico atto critico è un atto di resistenza»[35].

Questo, il "sugo" della lezione di un grande Maestro, che con tale libriccino indica ai giovani un prezioso "Piano di studi" che attraversa la migliore critica di questi ultimi decenni. E, al contempo, induce chi da tempo prova a interrogare i testi con onestà di sguardo a perseverare nella strada intrapresa, consapevole che il destino del critico è un destino di «solitudine»[36], che richiede lentezza, silenzio e pazienza, in un mondo che procede a ritmi vorticosi. Anche se in questi tristi giorni l'isolamento forzato cui siamo stati necessariamente costretti ha dimostrato che, nonostante la febbrile interconnessione mondiale, la solitudine è, sempre di più, una condizione comune e condivisa.

Maria Panetta

[32] *Ibidem*.
[33] Ivi, p. 65.
[34] Ivi, p. 65.
[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni